

Камни Венеции, Том 1 (из 3)

Джон Раскин

The Stones of Venice, Volume 1 (of 3)

John Ruskin



Электронная книга проекта Гутенберга "Камни Венеции", том 1 (из 3)

Эта электронная книга предназначена для использования любым человеком в любой точке Соединенных Штатов и большинства других частей мира бесплатно и практически без каких-либо ограничений. Вы можете скопировать его, раздать или повторно использовать в соответствии с условиями лицензии Project Gutenberg, прилагаемой к этой книге, или онлайн по адресу www.gutenberg.org. Если вы находитесь за пределами Соединенных Штатов, вам необходимо ознакомиться с законами страны, в которой вы находитесь, прежде чем использовать эту электронную книгу.

Название: Камни Венеции, Том 1 (из 3)

Автор: Джон Раскин

Дата выхода: 27 декабря 2009 [Электронная книга №30754]

Язык: Английский

Кредиты: Электронный текст подготовлен Мариусом Мази, Джульет Сазерленд и командой онлайн-корректоров проекта "Гутенберг" (<http://www.pgdp.net>)

*** НАЧАЛО ПРОЕКТА ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ГУТЕНБЕРГА "КАМНИ ВЕНЕЦИИ", ТОМ 1 (ИЗ 3) ***

Электронный текст подготовлен Мариусом Мази, Джульет Сазерленд и командой онлайн-корректоров Project Gutenberg (<http://www.pgdp.net>)

Примечание переписчика:

Исправлено несколько типографских ошибок. Они отображаются в тексте вот так, и объяснение появится при наведении указателя мыши на выделенный отрывок.

Связанные тома

Указатель этого трехтомного труда находится в томе III со ссылками на все три тома; и некоторые сноски связаны между томами. Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Для получения информации о загрузке всех трех взаимосвязанных томов, чтобы ссылки работали на вашем собственном компьютере, смотрите [Примечание переписчика](#) в конце этой книги.

Ссылки на

Том II

Том III

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА

ТОМ VII

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

ТОМ I



ВЕНЕЦИЯ

С КАРТИНЫ Дж. М. У. ТЕРНЕРА

Библиотечное издание

ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ ДЖОНА РАСКИНА
AKS OF JOHN RUSKIN

КАМНИ ВЕНЕЦИИ

Том I-II

НАЦИОНАЛЬНАЯ БИБЛИОТЕЧНАЯ АССОЦИАЦИЯ

НЬЮ - ЙОРК ЧИКАГО

THE КАМНИ ВЕНЕЦИИ

ТОМ I.

ОСНОВЫ

ПРЕДИСЛОВИЕ.

В ходе подготовки следующего эссе я отложил в сторону многое из того, что, по моим соображениям, должно быть сказано в Предисловии, то, что я сейчас вообще отложу в сторону и пропущу мимо ушей; ибо, когда книга рекламируется полтора года, кажется, лучше представить ее с как можно меньшим количеством предисловий.

Таким образом, однако, читателю необходимо знать, что, когда я планировал эту работу, у меня были материалы, собранные в разное время пребывания в Венеции за последние семнадцать лет, которые, как мне казалось, можно было бы без труда упорядочить и которые, как я полагаю, представляют ценность как иллюстрация истории южной готики. Нуждаясь, однако, в более четкой уверенности в отношении некоторых пунктов хронологии, я, наконец, отправился в Венецию осенью 1849 года, не сомневаясь, что даты возведения основных зданий древнего города либо установлены, либо могут быть установлены без специальных исследований. К моему ужасу, я обнаружил, что венецианские антиквары в течение столетия не пришли к единому мнению относительно даты постройки фасадов герцогского дворца и что ничего не было известно ни о каком другом гражданском здании раннего города, за исключением того, что в то или иное время оно было оборудовано для чьего-то приема и после этого заново покрашено. Каждую дату, о которой идет речь, можно было определить только по внутренним свидетельствам, и мне стало необходимо изучить не только каждый из старых дворцов, камень за камнем, но каждый фрагмент по всему городу, который давал какой-либо ключ к формированию его стилей. Я сделал это настолько хорошо, насколько мог, и я полагаю, что на следующих страницах вы найдете единственный существующий отчет о деталях ранней венецианской архитектуры, на который можно положиться, насколько это возможно. Я не хочу указывать на недостатки других работ по этому предмету; читатель обнаружит, если он изучит их, либо то, что здания, на которые я специально обращаю его внимание, до сих пор не были описаны, либо же то, что существуют большие расхождения между предыдущими описаниями и моим; для этих расхождений мне может быть позволено привести единственную и

достаточную причину, что мой рассказ о каждом здании основан на личном осмотре и измерении его, и то, что мои усилия по изучению того, что я должен был описать, были предметом серьезного удивления моих итальянских друзей. Работа маркиза Сельватико, однако, заслуживает уважения; она ясна по расположению и полна полезной, хотя и расплывчатой информации; и я нашел повод в значительной степени перенять его взгляды на хронологическую последовательность зданий Венеции. Впоследствии у меня будет повод поссориться с ним по другим причинам, но не без выражения благодарности за помощь, которую он мне оказал. “Венецианская фабрика” Фонтаны также имеет историческую ценность, но не пытается передать архитектурные детали. Чиконьяра, как теперь общеизвестно, настолько неточен, что вряд ли заслуживает упоминания.

Действительно, нелегко быть точным в описании чего-либо, каким бы простым оно ни было. Зоологи часто расходятся во мнениях в своих описаниях изгиба раковины или оперения птицы, хотя они могут положить свой образец на стол и исследовать его на досуге; насколько выше становится вероятность ошибки в описании предметов, которые во многих местах должны наблюдаться издали или при неблагоприятных условиях освещения и тени; и многие отличительные черты которых были стерты временем. Я полагаю, что мало кто имеет представление о цене истины в этих вещах; о затрате времени, необходимого для проверки простейших фактов, и о странном способе, которым отдельные наблюдения иногда фальсифицируют друг друга, не поддающиеся согласованию из-за какой-то незаметной случайности. Мне стыдно за то, сколько раз на следующих страницах мне приходилось говорить: “Я не уверен”, и я не претендую на их авторитетность, как будто они были тщательно очищены от ошибок, даже в том, что они заявляют более уверенно. Только, насколько позволяли мне мое время, силы и разум, я старался до мельчайших подробностей установить истину и говорить ее.

Этот предмет также не был лишен многих и самых обескураживающих трудностей, присущих ему самому. Насколько мне удалось выяснить, в Венеции нет ни одного здания, построенного до шестнадцатого века, которое не претерпело бы существенных изменений в одной или нескольких своих наиболее важных чертах. Гораздо большее число представляет примеры трех или четырех различных стилей, они могут быть последовательными, они могут быть случайно связаны; и во многих случаях реставрации или дополнения постепенно заменили всю структуру древней ткани, от которой не осталось ничего, кроме названия, вместе с некой идентичностью, проявляющейся в аномальном сочетании модернизированных частей: воля старого здания утверждается во всех них, упрямо, хотя и тщетно, выразительно; заменена кодициями и фальсифицирована неправильным толкованием; но все же оживляет то, что в противном случае было бы просто группой фантастических элементов. маска, столь же смущающая антиквара, как и минералога, - эпигенный кристалл, образованный материалами одного вещества по образцу погибших кристаллов другого. Сама церковь Святого Марка, какой бы гармоничной ни казалась ее структура на первый взгляд, является воплощением изменений, произошедших в венецианской архитектуре с десятого по девятнадцатый век. Его склеп и ряд низких арок, поддерживающих ширму, по-видимому, являются самыми ранними частями; нижние этажи основного полотна относятся к одиннадцатому и двенадцатому векам с более поздними готическими вставками; шпили относятся к самой ранней, полностью развитой венецианской готике (четырнадцатый век); но одна из них, та, что расположена на восточной оконечности Пьяцетта-де-Леони, выполнена гораздо тоньше и, вероятно, более ранней работы, чем все остальные. Южная гряда вершин снова уступает северной и западной и явно относится к более

позднему времени. Затем на ширме, которую большинство авторов описывают как часть оригинальной ткани, на ее архитраве указана дата - 1394 год, и с ней связано множество маленьких ширм, балюстрад, украшений внутреннего здания и, вероятно, розового окна южного трансепта. Затем идут вставленные узоры спереди и по бокам; затем черепица верхних арок, экстравагантность зарождающегося Ренессанса: и, наконец, фигуры, поддерживающие водяные смерчи на северной стороне — совершенно варварская работа семнадцатого или восемнадцатого века — соединяют целое с оштукатуренными реставрациями 1844 и 1845 годов. Большинство дворцов Венеции сохранили вставки, едва ли менее многочисленные; а те, что находятся во дворце герцогов, настолько замысловаты, что годового труда, вероятно, было бы недостаточно, чтобы распутать их и дать определение. Поэтому я отказался от всех мыслей о получении совершенно четкого хронологического представления о ранней архитектуре; но даты, необходимые для основных целей книги, читатель найдет хорошо установленными; а о свидетельствах, приведенных в отношении менее важных, он должен судить сам. Сомнительные оценки никогда не используются в качестве аргумента; и точность описания самих зданий, за которую я сам ручаюсь, конечно, полностью от них не зависит.

Подобным образом, поскольку утверждения, кратко сделанные в главах о конструировании, затрагивают вопросы столь сложные и столь общие, что я не могу надеяться, что каждое относящееся к ним выражение будет найдено без ошибок; и поскольку выводы, к которым я пытался подвести читателя, облечены в форму, достоверность которой зависит от обоснованности каждого последующего шага, можно было бы утверждать, что, если бы в одном из них можно было обнаружить ошибочность или слабость, все последующие рассуждения были бесполезны. Однако читатель может быть уверен, что это не так; метод доказательства, использованный в нижеследующем эссе, был лишь одним из многих, которые я выбрал, и был принят потому, что он показался мне самым коротким и простейшим, а не как самый сильный. Во многих случаях выводы таковы, что люди с острым чувством пришли бы к ним инстинктивно; и тогда я попытался выяснить причины того, что так настойчиво выдавало себя за истину. Хотя эти доводы, если бы каждая из них, от начала до конца книги, была доказана недостаточной, истинность ее выводов осталась бы прежней. Я должен был бы только сожалеть о том, что опозорил их своей необоснованной защитой, и попытаться исправить свою ошибку лучшей.

Я, однако, писал небрежно; и мне никоим образом не следовало выражать сомнения в достоверности следующего аргумента, но для меня физически невозможно, поскольку я в равной степени занимаюсь горами, облаками, деревьями и критикой живописи, как и архитектурой, проверить, как я хотел бы, выражение каждого предложения, имеющего отношение к эмпирическим и техническим вопросам. Жизнь недостаточно длинна; и не проходит и дня, чтобы я не почувствовал с еще большей горечью невозможность проводить в той степени, в какой я желал бы, отдельные исследования, к которым общая критика постоянно вынуждает меня прибегать. Я могу только заверить читателя, что он обнаружит, что достоверность каждого утверждения, которое я позволю себе сделать, возрастает по мере его важности; и что ради надежности окончательных выводов нижеследующего очерка, а также решительной правдивости изложения в нем любых фактов, ставших мне непосредственно известными, я готов поклясться в абсолютном.

Для достижения цели работы (отчет о которой дан в Первой главе) было необходимо, чтобы я установил некоторые каноны суждения, которые обычный читатель должен был досконально понять и, если ему это понравится, принять, прежде чем мы вместе ознакомимся с какой-либо

архитектурой вообще. На это у меня ушло больше времени и хлопот, чем я ожидал; но, если я преуспею, сделанное пригодится для многих других целей, чем та, для которой оно используется сейчас. Установление этих канонов, которые я назвал “Основами”, и некоторый отчет о связи венецианской архитектуры с архитектурой остальной Европы заполнили настоящий том. Во втором, я надеюсь, будет содержаться все, что я должен сказать о самой Венеции.

Конечно, было нецелесообразно уменьшать рисунки с переполненными деталями до размера тома в октаво, — я не говорю, что невозможно, но нецелесообразно; это требовало бесконечных усилий со стороны гравера, без какого-либо результата, кроме дальнейших мучений для наблюдателя. И поскольку, с другой стороны, фолианты читать нелегко, я решил отделить текст от несводимых листов. Вместе с основным текстом я привел все иллюстрации, абсолютно необходимые для понимания, а в отдельной работе - такой дополнительный текст, который имеет особое отношение к иллюстрациям большего размера.

Значительное количество этих больших пластин сначала предназначалось для выполнения тонированной литографии; но, сочтя результат неудовлетворительным, я решил подготовить основные сюжеты для мезотинтинга — изменения метода, требующего выполнения двух новых рисунков каждого сюжета: один - тщательно набросанный контур для офорта, а затем законченный рисунок на офорте. Эта работа продвигается небыстро, пока я также занят завершением текста; но его номера появятся так быстро, как я смогу их подготовить.

Для иллюстраций основной части самой работы я использовал любой вид гравюры, который казался подходящим для темы — линейку и меццотинто, на стали, со смешанными литографиями и ксилографиями, со значительной потерей однородности внешнего вида объема, но, я надеюсь, с пользой для передачи характера архитектуры, которую он описывает. И как в табличках, так и в тексте я стремился главным образом к ясной разборчивости; чтобы любой человек, как бы мало он ни разбирался в предмете, мог взять книгу в руки и сразу понять, что она означает. Я совершенно не достиг своей цели, если не сделал все существенные части эссе понятными для наименее образованных и простыми для самых бессистемных читателей, которые, вероятно, вообще проявят интерес к этому вопросу. Есть несколько отрывков, требующих хотя бы знакомства с элементами Евклида, и они могут быть пропущены без ущерба для смысла остального каждым читателем, которому они могут показаться загадочными; и обязательно используемые архитектурные термины (которых очень мало) объясняются по мере их появления или в примечании; так что, хотя меня часто могут счесть банальным или скучным, я надеюсь, что я не буду непонятен. Я особенно стремлюсь избавить это эссе от двусмысленности, потому что хочу привлечь внимание самых разных людей. Каждый человек в какой-то момент своей жизни проявляет личный интерес к архитектуре. Он имеет влияние на проект какого-нибудь общественного здания; или ему приходится покупать, или строить, или переделывать свой собственный дом. Менее важно, являются ли знания о других искусствах общими или нет; люди могут жить, не покупая картин или статуй; но в архитектуре все должны так или иначе брать на себя обязательства; они *должны* творить зло и тратить свои деньги впустую, если не знают, как их использовать. Церкви, и магазины, и склады, и коттеджи, и небольшие ряды, и площади, и дома с террасами - все это должно быть построено и в них нужно жить, какими бы безрадостными или неудобными они ни были. И, несомненно, предполагается, что все мы должны обладать знаниями и действовать в соответствии с нашими знаниями в вопросах, которыми мы занимаемся ежедневно, а не зависеть от каприза архитекторов или

милости подрядчиков. На самом деле, в нижеследующем эссе нет ничего, что касалось бы особых форм и потребностей современных зданий; но принципы, которые оно излагает, универсальны; и они проиллюстрированы на примере руин города, который, несомненно, должен быть интересен жителям Лондона, поскольку представляет собой богатейшие существующие образцы архитектуры, возведенные торговым сообществом для гражданских целей и внутреннего великолепия.

Датский холм, февраль 1851 года.

Содержание.

	страница
Предисловия,	iii
ГЛАВА I.	
Каменоломня,	1
ГЛАВА II.	
Достоинства архитектуры,	36
ГЛАВА III.	
Шесть разделов архитектуры,	47
ГЛАВА IV.	
Основание стены,	52
ГЛАВА V.	
Завеса на стене,	58
ГЛАВА VI.	
Карниз стены,	63
ГЛАВА VII.	
Основание пирса,	71
ГЛАВА VIII.	
Шахта,	84
ГЛАВА IX.	
Столица,	105
ГЛАВА X.	
Линия арки,	122
ГЛАВА XI.	
Кладка арки,	132
ГЛАВА XII.	

Нагрузка на арку,	144
ГЛАВА XIII.	
Крыша,	148
ГЛАВА XIV.	
Карниз крыши,	155
ГЛАВА XV.	
Контрфорс,	166
ГЛАВА XVI.	
Форма отверстия,	174
ГЛАВА XVII.	
Заполнение отверстия,	183
ГЛАВА XVIII.	
Защита отверстия,	195
ГЛАВА XIX.	
Наложение,	200
ГЛАВА XX.	
Материал орнамента,	211
ГЛАВА XXI.	
Обработка орнамента,	236
ГЛАВА XXII.	
Угол,	259
ГЛАВА XXII.	
Угол,	259
ГЛАВА XXIII.	
Край и скругление,	267
ГЛАВА XXIV.	
Валик и углубление,	276
ГЛАВА XXV.	
Основание,	281
ГЛАВА XXVI.	
Настенная завеса и Шахта,	294
ГЛАВА XXVII.	
Карниз и капитель,	305
ГЛАВА XXVIII.	
Архивольт и отверстие,	333
ГЛАВА XXIX.	
Крыша,	343

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. Основание Венеции,	359
2. Власть дожей,	360
3. Серрар дель Консильо,	360
4. Пьетро ди Кастелло,	361
5. Папская власть в Венеции,	362
6. Орнамент эпохи Возрождения,	369
7. Разновидности орденов,	370
8. Северная энергия,	371
9. Деревянные церкви Севера,	381
10. Александрийская церковь,	381
11. Пейзаж эпохи Возрождения,	381
12. Романистическое современное искусство,	384
13. Система мистера Фергюссона,	388
14. Разделения человечества,	394
15. Инстинктивные суждения,	399
16. Сила стрел,	402
17. Ответ мистеру Гарбетту,	403
18. Ранние английские столицы,	411
19. Гробницы близ Святой Анастасии,	412
20. Шахты Герцогского дворца,	413
21. Древние изображения воды,	417
22. Арабский орнамент,	429
23. Разновидности фаски,	429
24. Основания эпохи Возрождения,	431
25. Романистическое оформление оснований,	432

СПИСОК НОМЕРНЫХ ЗНАКОВ.

"	2.	Планы причалов,	100
"	3.	Арочная кладка,	134
"	4.	Арочная кладка,	137
"	5.	Кладка арок, Брулетто из Комо,	141
"	6.	Типы башен,	207
"	7.	Абстрактные линии,	222
"	8.	Украшения дисками, Ка'Бадари,	241
"	9.	Отделка краев,	268
"	10.	Профили оснований,	283
"	11.	Планы оснований,	288
"	12.	Украшения оснований,	289
"	13.	Украшения для завес на стенах,	295
"	14.	Украшения из спандрила, дворец герцогов,	298
"	15.	Профили для карнизов,	306
"	16.	Украшения для карнизов,	311
"	17.	Капители —вогнутые,	323
"	18.	Капители—выпуклые,	327
"	19.	Украшение Архивольта, Верона,	333
"	20.	Настенное украшение вуалью, Тревизан,	369
"	21.	Настенное украшение вуалью, Сан-Микеле, Лукка,	378

THE

КАМНИ ВЕНЕЦИИ.

ГЛАВА I.

КАМЕНОЛОМНЯ.

§ I. С тех пор как первое владычество людей утвердилось над океаном, на его песках были установлены три трона, превосходящих по значимости все остальные: троны Тира, Венеции и Англии. От первой из этих великих держав осталась только память; от Второй - руины; третья, унаследовавшая их величие, если забудет их пример, может быть приведена через более гордое возвышение к менее достойному сожаления разрушению.

Возвышение, грех и наказание Тира были описаны для нас, возможно, в самых трогательных словах, когда-либо произнесенных Пророками Израиля в адрес чужеземных городов. Но мы

читаем их как прекрасную песню и закрываем уши от суровости их предупреждения, ибо сама глубина падения Тира ослепила нас к его реальности, и мы забываем, наблюдая, как белеют скалы между солнцем и морем, что когда-то они были “как в Эдеме, саду Божьем”.

Ее преемница, подобная ей совершенством красоты, хотя и менее стойкая к власти, все еще предстает перед нашим взором в последний период ее упадка: призрак на морских песках, такой слабый, такой тихий, настолько лишенный всего, кроме своей красоты, что мы вполне могли усомниться, наблюдая за ее слабым отражением в миражной лагуне, которая была Городом и Тенью которого.

Я бы попытался проследить черты этого образа, прежде чем он будет навсегда утрачен, и зафиксировать, насколько это возможно, предупреждение, которое, как мне кажется, звучит в каждой из быстро набирающих силу волн, которые бьются, словно проходящие мимо колокола, о камни Венеции.

§ II. Трудно переоценить ценность уроков, которые можно извлечь из добросовестного изучения истории этого странного и могущественного города: истории, которая, несмотря на труд бесчисленных летописцев, остается в расплывчатых и противоречивых очертаниях, лишенная яркости и тени, подобно далекому краю ее родного океана, где прибой и песчаная отмель сливаются с небом. Исследования, которыми нам предстоит заняться, вряд ли прояснят этот план, но их результаты в некоторой степени изменят его аспект; и, поскольку они вообще имеют к нему отношение, они представляют интерес гораздо более высокого рода, чем тот, который обычно присущ архитектурным исследованиям. Возможно, в самом начале я смогу в нескольких словах дать возможность обычному читателю составить более четкое представление о важности каждого существующего выражения венецианского характера через венецианское искусство и о широте интереса, который охватывает подлинная история Венеции, чем он, вероятно, почерпнул из ходячих басен о ее тайне или великолепии.

§ III. Венеция обычно воспринимается как олигархия: она была таковой в период, составляющий менее половины ее существования, и это включало дни ее упадка; и это один из первых вопросов, требующих серьезного изучения, был ли этот упадок каким-либо образом вызван изменением формы ее правления или вообще, что несомненно в значительной степени, изменениями в характере людей, из которых она состояла.

Государство Венеция существовало тысяча триста Семьдесят шесть лет, с момента первого учреждения консульского правления на острове Риальто,¹ до того момента, когда главнокомандующий французской армией в Италии объявил, что Венецианская республика уходит в прошлое. Из этого периода два ста Семидесяти шести² года прошли в номинальном подчинении городам старой Венеции, особенно Падуе, и в условиях жесткой формы демократии, при которой исполнительная власть, по-видимому, была доверена трибунам,³ избранным, по одному жителями каждого из главных островов. В течение шестисот лет,⁴ в течение которых могущество Венеции постоянно росло, ее правление было выборной монархией, ее король или дож обладал, по крайней мере в ранние времена, такой же независимой властью, как и любой другой европейский суверен, но власть постепенно подвергалась ограничению и почти ежедневно укорачивала свои прерогативы, в то время как она росла в призрачном и бессильном великолепии. Окончательное правление знати в образе

короля длилось пятьсот лет, в течение которых Венеция пожинала плоды своей прежней энергии, израсходовала их — и умерла.

§ IV. Поэтому пусть читатель представит себе существование венецианского государства как в общих чертах разделенное на два периода: первый из девятисот, второй из пятисот лет, причем разделение было отмечено так называемым “Серрар дель Консильо”, то есть окончательным и абсолютным отделением знати от простолюдинов и установлением правительства в их руках, исключаящего в равной степени влияние народа, с одной стороны, и власть дожа, с другой.

Затем первый период, длящийся девятьсот лет, представляет нам интереснейшее зрелище народа, борющегося за переход от анархии к порядку и власти; а затем управляемого, по большей части, самым достойным и благородным человеком, которого они могли найти среди себя,⁵ называемым их Дожем или Лидером, при этом вокруг него постепенно и решительно формируется аристократия, из которой, и, наконец, благодаря которой, он был избран; аристократия, обязанная своим происхождением случайной численности, влиянию и богатству некоторых семей беглецов из старых земель. Венеция, и постепенно организуемая, благодаря своему единству и героизму, в отдельное тело.

Этот первый период включает в себя расцвет Венеции, ее самые благородные достижения и обстоятельства, определившие ее характер и положение среди европейских держав; и в его пределах, как и следовало ожидать, мы находим имена всех ее принцев—героев - Пьетро Урсеоло, Ордалафо Фальера, Доменико Мичиели, Себастьяно Зиани и Энрико Дандоло.

§ V. Второй период начинается со ста двадцати лет, самых насыщенных событиями в карьере Венеции — центральной борьбы ее жизни, запятнанной самым мрачным преступлением, убийством Каррары, встревоженной самым опасным внутренним мятежом, заговором Фальера, подавленной самой роковой войной, войной при Кьонце, и отмеченной славой двух ее благороднейших граждан (ибо в этот период героизм ее граждан заменяет героизм ее монархов), Виттора Пизани и Карло Дзено.

Дата начала падения Венецианской от смерти Карло Дзено, 8 мая, 1418;⁶ в *видимое* начало от другого ее благороднейший и мудрейший детей, дож Томазо Мочениго, который истек спустя пять лет. Последовало правление Фоскари, мрачное из-за эпидемий и войны; войны, в ходе которой благодаря тонкой или удачливой политике в Ломбардии были приобретены большие территории, а позор, значительный как непоправимый, был нанесен в битвах на реке По при Кремоне и на болотах Караваджо. В 1454 году Венеция, первое из государств христианского мира, унизилась до турок: в том же году была учреждена Государственная инквизиция,⁷ и с этого периода ее правление принимает вероломную и таинственную форму, под которой оно обычно понимается. В 1477 году великое турецкое вторжение посеяло ужас на берегах лагун; а в 1508 году лига Камбре отмечает период, который обычно считается началом упадка венецианского могущества;⁸ коммерческое процветание Венеции в конце пятнадцатого века ослепило ее историков от предыдущих свидетельств ослабления ее внутренней силы.

§ VI. Очевидно, существует важное совпадение между установлением аристократической и олигархической власти и уменьшением благосостояния государства. Но именно об этом идет речь; и мне кажется, что он совершенно не определен ни одним историком или определяется каждым в соответствии со своими собственными предубеждениями. Это тройной вопрос: во-первых, была ли олигархия, созданная усилиями личных амбиций, причиной падения Венеции в

своим последующим действием; или (во-вторых) не было ли само установление олигархии признаком и свидетельством, а не причиной национальной слабости; или (наконец) не могла ли, как я скорее думаю, история Венеции быть написана почти без ссылок на формирование ее сената или прерогативы ее дожа. Это история народа, в высшей степени сплоченного в себе, потомков римской расы, долгое время дисциплинированного невзгодами и вынужденного в силу своего положения либо жить благородно, либо погибнуть: тысячу лет они боролись за жизнь; триста они приглашали смерть: их битва была вознаграждена, и их призыв был услышан.

§ VII. На протяжении всей ее карьеры победы Венеции и, во многие периоды, ее безопасность были приобретены личным героизмом; и человек, который возвышал или спасал ее, иногда (чаще всего) был ее королем, иногда дворянином, иногда гражданином. Для него, ни для нее: вопрос в том, не столько какие имена они носили, или с какими полномочиями они были доверены, как они были обучены, как они были хозяевами самим себе, служащих своей стране, пациент неблагополучия, терпящий бесчестие; и какова была истинная причина изменения с тех времен, когда она может найти спасителя среди тех, кого она в темницу, в том, что когда голоса ее собственных детей велел ей подписать пакт со смертью.⁹

§ VIII. Я хочу, чтобы читатель сосредоточился на этом второстепенном вопросе на протяжении всех наших последующих расспросов. Каждая деталь будет представлять двойной интерес, и этот интерес не будет бесполезным, поскольку свидетельства, которые я смогу извлечь из искусства Венеции, будут частыми и неопровержимыми, что упадок ее политического процветания в точности совпадал с упадком семейного и индивидуального религиозного благополучия.

Я говорю "домашний" и "индивидуальный"; ибо — и это второй момент, который я хочу, чтобы читатель запомнил, — самым любопытным явлением во всей венецианской истории является жизнеспособность религии в частной жизни и ее мертвенность в государственной политике. Среди энтузиазма, рыцарства или фанатизма других государств Европы Венеция стоит от начала до конца, как статуя в маске; ее холод непроницаем, ее напряжение пробуждается только прикосновением тайной пружины. Той весной у нее был коммерческий интерес — это единственный мотив всех ее важных политических действий или непреходящей национальной вражды. Она могла простить оскорбления своей чести, но никогда — соперничество в торговле; она оценивала славу своих завоеваний по их стоимости и оценивала их справедливость по их легкости. Слава об успехе сохраняется, когда забываются мотивы попытки; и случайный читатель ее истории, возможно, будет удивлен, если ему напомнят, что экспедиция, которой командовал благороднейший из ее государей и результаты которой больше всего способствовали ее военной славе, была той, в ходе которой, в то время как вся Европа вокруг нее была опустошена огнем ее преданности, она сначала рассчитала самую высокую цену, которую могла взыскать с ее благочестия за предоставленное ею вооружение, а затем, ради продвижения своих личных интересов, сразу же сломала свою веру¹⁰ и предала свою религию.

§ IX. И все же посреди этой национальной преступности нас снова и снова будут поражать свидетельства самых благородных индивидуальных чувств. Слезы Дандоло были пролиты не из лицемерия, хотя они и не могли заставить его забыть о важности завоевания Зары. Привычка приписывать религии прямое влияние на *все его собственные* поступки и все дела *его собственной* повседневной жизни замечательна у каждого великого венецианца во времена

процветания государства; нет недостатка и в случаях, когда личные чувства граждан достигают сферы их политики и даже становятся руководством к действию там, где чаши весов целесообразности сомнительно уравновешены. Я искренне верю, что был бы разочарован исследователь, который попытался бы проследить какие-либо более непосредственные причины принятия ими дела Александра III против Барбароссы, чем благочестие, возбужденное характером их просителя, и благородная гордость, вызванная дерзостью императора. Но сердце Венеции проявляется только в ее самых поспешных советах; ее мирской дух вновь обретает силу всякий раз, когда у нее есть время просчитать шансы на выигрыш или когда они достаточно отчетливы, чтобы не нуждаться в расчетах; и полное подчинение частного благочестия национальной политике не только примечательно в почти бесконечной череде предательств и тираний, с помощью которых расширялась и сохранялась ее империя, но и символизируется весьма необычным обстоятельством в строительстве самого города. Я не знаю ни одного другого города Европы, в котором кафедральный собор не был бы главной достопримечательностью. Но главной церковью Венеции была часовня, пристроенная к дворцу ее принца и называвшаяся “Кьеца Дукале”. Патриаршая церковь, ¹¹ незначительная по размеру и скудная по убранству, стоит на самом удаленном островке венецианской группы, и ее название, как и местоположение, вероятно, неизвестно большему числу путешественников, спешно проезжающих через город. Не менее заслуживает внимания и то, что два самых важных храма Венеции, рядом с герцогской капеллой, обязаны своими размерами и великолепием не национальным усилиям, а энергии францисканских и доминиканских монахов, поддерживаемых обширной организацией этих великих обществ на материковой части Италии и поддерживаемых самым благочестивым и, возможно, также, в своем поколении, самым мудрым из всех венецианских князей, ¹² который сейчас покоится под крышей одного из этих самых храмов, и чья жизнь не высмеивается изображениями великих монахов. Достоинства, которые тосканский скульптор поместил вокруг своей могилы.

§ X. Таким образом, есть два странных и торжественных аспекта, в которых мы должны рассматривать почти каждую сцену в бурной истории Риво-Альто. С одной стороны, мы обнаруживаем глубокий и постоянный тон индивидуальной религии, характеризующий жизнь граждан Венеции во всем ее величии; мы обнаруживаем, что этот дух оказывает влияние на все знакомые и непосредственные заботы жизни, придает особое достоинство даже их коммерческим сделкам и исповедуется ими с простотой веры, которая вполне может посрамить нерешительность, с которой светский человек в настоящее время признает (даже если это так на самом деле), что религиозное чувство оказывает какое-либо влияние на второстепенные аспекты его поведения. И естественным следствием всего этого мы находим здоровую безмятежность ума и энергию воли, проявляющиеся во всех их действиях, и привычку к героизму, которая никогда их не подводит, даже когда непосредственный мотив действия перестает быть похвальным. Полноте этого духа в точности соответствует процветание государства, а его краху - его упадок, причем с точностью, продемонстрировать которую на основе таких случайных свидетельств, какие представлены в поле его исследования, будет одной из сопутствующих задач следующего очерка. И до сих пор все было естественно и просто. Но отказ от этой религиозной веры, когда кажется, что она может повлиять на национальные действия, каким бы соответствующим оно ни было и что наиболее поразительно, с некоторыми характеристиками характера нашего нынешнего английского законодательного органа, является предметом, с моральной и политической точки зрения, представляющим наибольший интерес и сложную трудность; однако, к которому диапазон моего настоящего

исследования не позволяет мне приблизиться, и для рассмотрения которого я должен довольствоваться предоставлением материалов в том свете, который я смогу пролить на частные тенденции венецианского характера.

§ XI. Есть, однако, еще одна наиболее интересная черта в политике Венеции, которая будет часто привлекаться к нам; и которую романист с радостью назвал бы причиной ее безбожия; а именно, великолепная и успешная борьба, которую она вела против светской власти Римской церкви. Верно, что при беглом обзоре ее карьеры взгляд сначала приковывается к странной драме, о которой я уже упоминал, завершающейся той навсегда запомнившейся сценой в портике собора Святого Марка,¹³ являющейся центральным выражением мыслей большинства людей о невыносимом возвышении папской власти; верно, что самые гордые мысли Венеции, а также знаки отличия ее князя и форма ее главного праздника свидетельствовали о службе, оказанной таким образом Римской церкви. Но многолетнее чувство с лихвой уравнило минутный энтузиазм; и булла Климента Пятого, отлучившая венецианцев и их дожа от церкви, сравнив их с Дафаном, Авирамом, Авессаломом и Люцифером, является более веским доказательством великих устремлений венецианского правительства, чем зонтик дожа или кольцо Адриатики. Унижение Франческо Дандоло затмило позор Барбароссы, а полное исключение священнослужителей из любого участия в венецианских соборах стало непреходящим знаком ее знания духа Римской церкви и ее неповиновения ему.

Этому исключению папского влияния из ее советов католики приписывают их безбожие, а протестанты - их успех.¹⁴ Первого может заставить замолчать ссылка на характер политики самого Ватикана; а второго - его собственный стыд, когда он размышляет о том, что английский законодательный орган пожертвовал своими принципами, чтобы подвергнуть себя той самой опасности, которой венецианский сенат пожертвовал своими, чтобы избежать.

§ XII. Остается отметить еще одно обстоятельство, касающееся венецианского правительства, — исключительное единство семей, составляющих его, - единство, далекое от искреннего или совершенного, но все же достойное восхищения, когда оно контрастирует с ожесточенной враждой, почти ежедневными революциями, беспокойной сменой семейств и партий у власти, которые наполняют анналы других государств Италии. То, что соперничество иногда прекращается с помощью кинжала или вражда доводится до конца под маской закона, нельзя было не предвидеть там, где свирепый итальянский дух подвергался столь суровым ограничениям: очевидно, что ревность обычно не смешивается с незаконным честолюбием, и что на каждый случай, когда личная страсть искала своего удовлетворения через общественную опасность, приходится тысяча случаев, когда она приносилась в жертву общественной пользе. Венеция вполне может призвать нас с благоговением отметить, что из всех башен, которые все еще возвышаются подобно лишенному ветвей лесу на ее островах, есть только одна, чье назначение было иным, чем призыв к молитве, и та была всего лишь сторожевой башней: от начала и до конца, в то время как дворцы других городов Италии были возведены в угрюмые крепостные валы и окаймлены раздвоенными зубцами для метания дротиков и луков, пески Венеции никогда не проседали под тяжестью боевой башни, а террасы на крыше были увиты арабскими камнями. изображения золотых глобусов, подвешенных к листьям лилий.¹⁵

§ XIII. Итак, мне кажется, что это пункты, представляющие наибольший общий интерес в характере и судьбе венецианского народа. Далее я попытался бы дать читателю некоторое представление о том, как свидетельство искусства влияет на эти вопросы, и о том аспекте, который принимают сами искусства, когда их рассматривают в их истинной связи с историей государства.

1. Примите свидетельство о Покраске.

Следует помнить, что я относил начало падения Венеции к 1418 году.

Итак, Джон Беллини родился в 1423 году, а Тициан - в 1480-м. Джон Беллини и его брат Джентиле, на два года старше его, замыкают череду святых художников Венеции. Но самый торжественный дух религиозной веры одушевляет их работы до последнего. Ни в одной работе Тициана нет религии: нет ни малейших признаков религиозного настроения или симпатий ни в нем самом, ни в тех, для кого он писал. Его более крупные священные сюжеты — это просто темы для выставки живописной риторики, композиции и цвета. Его второстепенные работы, как правило, подчинены целям портретной живописи. Мадонна в церкви Фрари - простая мирская фигура, представленная для того, чтобы сформировать связующее звено между портретами различных членов семьи Пезаро, которые ее окружают.

И это не только потому, что Джон Беллини был религиозным человеком, а Тициан - нет. Каждый из Тициана и Беллини - истинные представители современной им школы художников; и разница в их художественном чувстве является следствием не столько различий в их собственных природных характерах, сколько в их раннем образовании: Беллини был воспитан в вере, Тициан - в формализме. За время, прошедшее с момента их рождения, жизненная религия Венеции угасла.

§ XIV. Соблюдайте *жизненную* религию, а не формальную. Внешнее соблюдение правил было таким же строгим, как и прежде; и почти в каждом важном случае дож и сенатор по-прежнему изображались коленопреклоненными перед Мадонной или Святым Марком; исповедание веры, сделанное всеобщим благодаря чистому золоту венецианских блесток. Но обратите внимание на великую картину Тициана во дворце герцогов, где дож Антонио Гримани преклоняет колени перед Верой: в ней заключен любопытный урок. Фигура Веры - грубый портрет одной из наименее грациозных женских моделей Тициана: Вера стала плотской. Сначала взгляд привлекает блеск доспехов дожа. Сердце Венеции было в ее войнах, а не в ее богослужении.

Ум Тинторет, несравненно более глубокий и серьезный, чем у Тициана, придает торжественность своему тону священным предметам, к которым он обращается, и иногда забывается в благоговении; но принцип обращения в целом тот же, что и у Тициана: абсолютное подчинение религиозной темы целям украшения или портретной живописи.

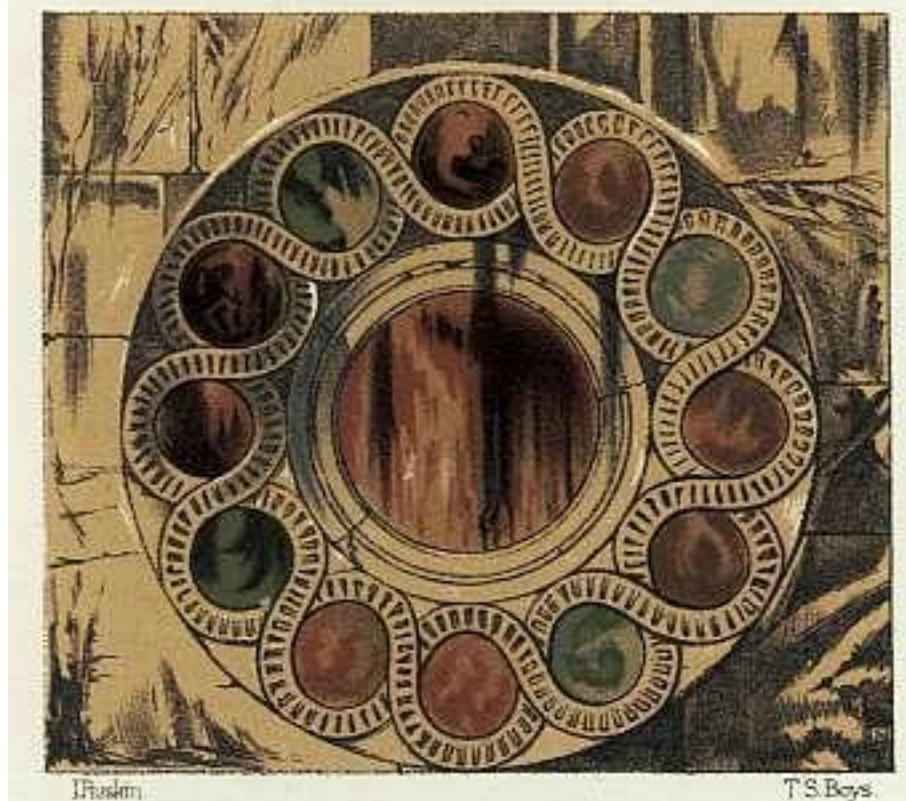
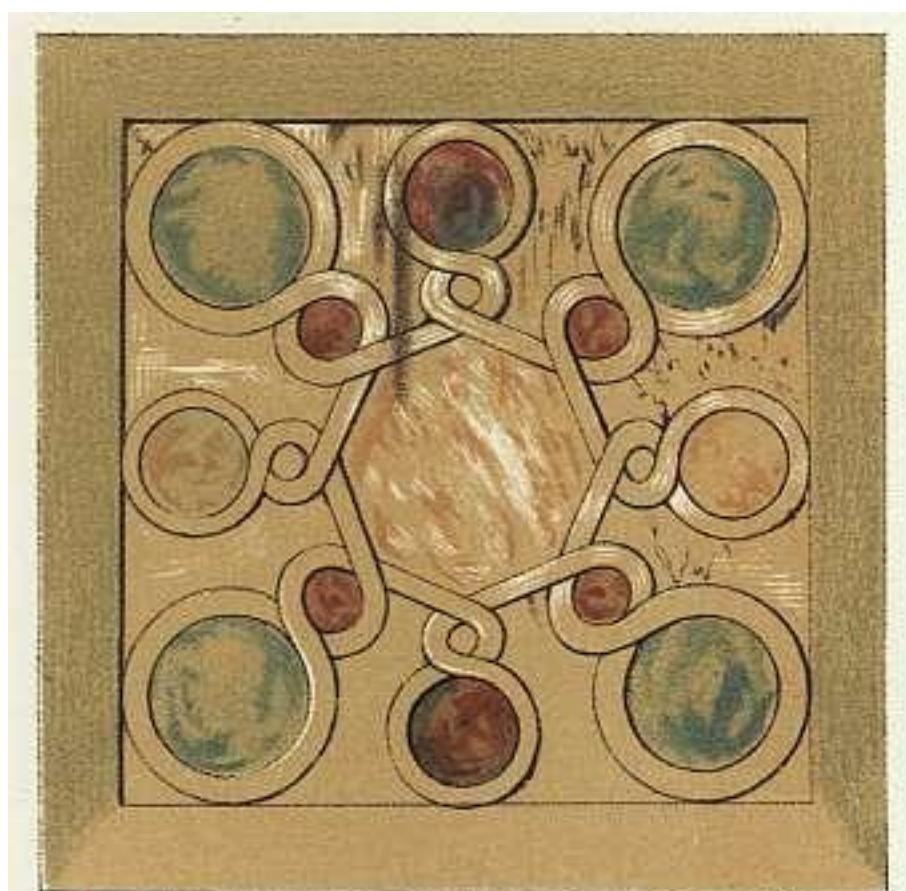
Работы Веронезе и каждого последующего художника могли бы тысячекратно подтвердить, что пятнадцатый век лишил Венецию религиозного сердца.

§ XV. Таково свидетельство Живописи. Собрать информацию об архитектуре будет нашей задачей на многих последующих страницах; но здесь я должен дать общее представление о ее главах.

Филипп де Коммин, описывая свой въезд в Венецию в 1495 году, говорит:

“Chascun me fait seoir au meillieu de ces deux ambassadeurs qui est l’honneur d’Italie que d’estre au meillieu; et me menerent au long de la grant rue, qu’ilz appellent le Canal Grant, et est bien large. Les gallees y passent à travers et y ay ven navire de quatre cens tonneaux ou plus pres des maisons: et est la plus belle rue que je croy qui soit en tout le monde, et la mieulx maisonnee, et va le long de la ville. Les maisons sont fort grandes et haultes, et de bonne pierre, et les anciennes toutes painctes; les aultres faictes depuis cent ans: toutes ont le devant de marbre blanc, qui leur vient d’Istrie, à cent mils de là, et encores maincte grant piece de porphire et de serpentine sur le devant.... C’est la plus triumpante cité que j’aye jamais vene et qui plus faict d’honneur à ambassadeurs et estrangiers, et qui plus saigement se gouverne, et où le service de Dieu est le plus sollempnellement faict: et encores qu’il y peust bien avoir d’aultres faultes, si je croy que Dieu les a en ayde pour la reverence qu’ilz portent au service de l’Eglise.”¹⁶

I.



Украшения стены-Вуаль.

КА'ТРЕВИСАН КА'ДАРИО.

§ XVI. Этот отрывок представляет особый интерес по двум причинам. Обратите внимание, во-первых, на впечатление Коммайнса о религии Венеции, формы которой, как я уже сказал выше, все еще сохранялись с некоторым проблеском жизни в них и были свидетельством того, какой была настоящая жизнь в прежние времена. Но обратите внимание, во-вторых, на впечатление, мгновенно произведенное на Коммайнса различием между старыми дворцами и теми, что были построены “в течение последних ста лет; фасады всех из белого мрамора привезены из Истрии, расположенной в сотне миль отсюда, и, кроме того, на фасадах много больших кусков порфира и серпентина”.

На противоположной странице я привел два украшения дворцов, которые так поразили французского посла.¹⁷ Он был прав, заметив это различие. В пятнадцатом веке в венецианской архитектуре действительно произошли изменения; и изменения, имеющие определенное значение для нас, современных людей: мы, англичане, обязаны им своим собором Святого Павла, и Европа в целом обязана ему полной деградацией или разрушением своих архитектурных школ, которые с тех пор так и не возродились. Но чтобы читатель мог понять это, необходимо, чтобы он имел некоторое общее представление о связи архитектуры Венеции с архитектурой остальной Европы, начиная с ее происхождения.

§ XVII. Вся европейская архитектура, плохая и хорошая, старая и новая, заимствована из Греции через Рим, а окрашена и усовершенствована с Востока. История архитектуры - это не что иное, как прослеживание различных способов и направлений этого происхождения. Поймите это раз и навсегда: если вы будете крепко держаться за этот великий связующий ключ, вы сможете нанизать на него все виды последовательных архитектурных изобретений, как множество бусин. Дорический и коринфский ордена являются корнями всех романских зданий с массивными капителями - нормандских, ломбардских, византийских и любых других, какие только можно назвать; а коринфский — всех готических, раннеанглийских, французских, немецких и тосканских. Теперь обратите внимание: древние греки построили древяно; Рим построил арку; арабы заострили арку и облицевали ее листьями. Шахта и арка, каркас и сила архитектуры унаследованы от расы Иафета: духовность и святость - от Исмаила, Авраама и Сима.

§ XVIII. Существует высокая вероятность того, что грек получил свою шахтную систему из Египта; но я не хочу держать в уме читателя это более раннее происхождение. Необходимо только, чтобы он мог ссылаться на фиксированную исходную точку, когда форма дрявка была впервые доведена до совершенства. Но можно случайно заметить, что если греки действительно получили свой дорический стиль из Египта, то каждая из трех семей земли внесла свою лепту в его благороднейшую архитектуру: и Хам, слуга других, обеспечивает поддерживающий элемент, шахту; Иафет - арку; Сим - одухотворение обоих.

§ XIX. Я уже говорил, что два ордера, дорический и коринфский, являются корнями всей европейской архитектуры. Возможно, вы слышали о пяти орденах; но настоящих орденов всего два, и до судного дня их больше никогда не будет. На одном из этих орденов орнамент выпуклый: это дорический, нормандский и любой другой, который вы помните в этом роде. С другой стороны, орнамент вогнутый: это коринфский, раннеанглийский, украшенный и что еще вы помните в этом роде. Переходная форма, в которой орнаментальная линия прямая, является

центром или корнем того и другого. Все остальные отряды являются разновидностями таковых, или фантазмами и гротесками, совершенно неопределенными по количеству и видам. [18](#)

§ XX. Таким образом, эта греческая архитектура с ее двумя ордерами была неуклюже скопирована и изменена римлянами без особого результата, пока они не начали широко использовать арку на практике; за исключением того, что дорическая капитель была испорчена при попытках ее починить, а коринфская сильно разнообразилась и обогатилась причудливыми и часто очень красивыми изображениями. И при таком положении вещей пришло христианство: оно ухватилось за арку как за свою собственную; украсило ее и наслаждалось ею; изобрело новую дорическую капитель взамен испорченной римской; и по всей римской империи принялось за работу, используя те материалы, которые были под рукой, чтобы выразить и украсить себя как можно лучше. Эта римско-христианская архитектура является точным выражением христианства того времени, очень пылкого и прекрасного, но очень несовершенного; во многих отношениях невежественного, и все же сияющего сильным, детским светом воображения, который вспыхнул при Константине, осветил все берега Босфора, Эгейского и Адриатического морей, а затем постепенно, по мере того как люди предаются идолопоклонству, становится Мертвенным светом. Архитектура обретает устоявшуюся форму — странный, позолоченный и забальзамированный покой: она вместе с религией, которую выражала; и такой бы оставалась вечно, — так и остается там, где нетронута ее истома. [19](#) Но для этого было назначено суровое пробуждение.

§ XXI. Это христианское искусство приходящей в упадок империи делится на две большие ветви, западную и восточную; одна сосредоточена в Риме, другая - в Византии, из которых одна является раннехристианской романской, собственно так и называемой, а другая, доведенная греческими мастерами до высшего творческого совершенства, отличается от нее как византийская. Но пока я хочу, чтобы читатель сопоставил в своем уме эти две ветви искусства, поскольку в главном они одинаковы; то есть обе они являются истинным продолжением и последовательностью искусства самого древнего Рима, непрерывно вытекающего из истока и всегда доверяемого лучшим мастерам, которых только можно было найти, - латинянам в Италии и грекам в Греции; и, таким образом, обе ветви могут быть объединены общим термином христианский романский стиль, архитектура, утратившая утонченность языческого искусства с упадком империи, но не утратившая изящества языческого искусства. который был возведен христианством к более высоким целям и фантазией греческих рабочих облечен в более яркие формы. И это искусство, как читатель может себе представить, распространяется в своих различных ответвлениях по всем центральным провинциям империи, принимая более или менее утонченные формы в зависимости от близости к местам правления; все его могущество зависит от силы и свежести религии, которая его вдохновляла; и по мере того, как эта сила и чистота уходили, оно теряло свою собственную жизненную силу и погружалось в нервный покой, не лишенный своей красоты, но оцепеневший и неспособный развиваться или меняться.

§ XXII. Тем временем шла подготовка к его возобновлению. В то время как в Риме и Константинополе и в округах, находившихся под их непосредственным влиянием, это римское искусство чистого происхождения практиковалось во всей его утонченности, нечистая его форма — романский наречие — была перенесена низшими мастерами в отдаленные провинции; и еще более грубые имитации этого наречия были выполнены варварскими народами на окраинах империи. Но эти варварские народы были в расцвете своей юности; и в то время как в центре Европы утонченное и чисто унаследованное искусство погружалось в

изящный формализм, на ее границах варварское и заимствованное искусство обрело силу и последовательность. Поэтому читатель должен рассматривать историю творчества того периода как в целом разделенную на две большие части: одна охватывает тщательно продуманную последовательность христианского искусства Рима; а другая - его имитации, выполненные народами на всех мыслимых этапах ранней организации, на окраинах империи или включенные в ее ныне чисто номинальную протяженность.

§ XXIII. Некоторые из варварских народов, конечно, не были восприимчивы к этому влиянию; и когда они прорывались через Альпы, то появлялись, подобно гуннам, только как бичи, или смешивались, как остготы, с обессиленными италиками и придавали физическую силу массе, с которой они смешивались, существенно не влияя на ее интеллектуальный характер. Но другие страны, как к югу, так и к северу от империи, почувствовали его влияние, вплоть до побережья Индийского океана, с одной стороны, и ледяных заливов Северного моря - с другой. На севере и западе преобладало влияние латинян; на юге и востоке - греков. Две нации, выдающиеся среди всех остальных, олицетворяют для нас силу развитого разума с обеих сторон. Когда центральная сила затмевается, сферы отраженного света собираются во всей своей полноте; и когда чувственность и идолопоклонство сделали свое дело, и религия империи погрузилась в сон в сверкающей гробнице, живой свет вззошел на обоих горизонтах, и свирепые мечи лангобардов и арабов потрясли над его золотым параличом.

§ XXIV. Работа ломбардца заключалась в том, чтобы придать твердость и систематичность ослабленному телу и ослабленному уму христианского мира; работа араба заключалась в наказании идолопоклонства и провозглашении духовности богослужения. Ломбардец покрыл каждую церковь, которую он построил, скульптурными изображениями физических упражнений — охоты и войны.²⁰ Араб изгнал из своих храмов всякое воображение о формах существ и провозгласил с их минаретов: “Нет бога, кроме Аллаха”. Противоположные по своему характеру и миссии, одинаковые по великолепию энергии, они пришли с Севера и с Юга, из потока ледника и лавового потока: они встретились и боролись за крушение римской империи; и самый центр борьбы, точка останова обоих, мертвая вода противоположных водоворотов, наполненная обломками римских обломков, - Венеция.

Венецианский дворец герцогов содержит три элемента в точно равных пропорциях — римский, ломбардский и арабский. Это центральное здание мира.

§ XXV. Теперь читатель начнет кое-что понимать о важности изучения зданий города, который включает в себя, в пределах примерно семи-восьми миль, поле соперничества между тремя выдающимися архитектурами мира: каждая архитектура выражает состояние религии; каждое ошибочное состояние, но необходимое для исправления других, и исправляется ими.

§ XXVI. Частью моей попытки в следующей работе будет отметить различные способы развития северной и южной архитектуры, начиная с римской: здесь я должен сделать паузу только для того, чтобы назвать отличительные черты великих семейств. Христианская римская и византийская архитектура имеет круглую форму, с одиночными и пропорциональными стволами; капители имитированы с классического римского; лепнина более или менее такая же; и большие поверхности стен, полностью покрытые изображениями, мозаикой и картинами, будь то история Священных Писаний или священные символы.

Арабская школа поначалу остается той же в своих основных чертах, византийские рабочие наняты халифами; но араб быстро вводит символы, наполовину персеполитанские, наполовину египетские, в стержни и капители: в своей сильной любви к возбуждению он заостряет арку и превращает ее в экстравагантные наслоения; он изгоняет образы животных и изобретает вместо них свой собственный орнамент (называемый арабесками): поскольку он не приспособлен для покрытия больших поверхностей, он концентрирует его на интересных элементах и разрисовывает свои поверхности горизонтальными цветными линиями, которые называются арабесками. выражение уровня Пустыни. Он сохранил купол и пристроил минарет. Все выполнено с изысканной изысканностью.

§ XXVII. Изменения, произведенные Ломбардом, еще более любопытны, поскольку они касаются скорее анатомии здания, чем его убранства. Ломбардская архитектура представляет, как я уже сказал, всю архитектуру северных варварских народов. И я полагаю, что сначала это была имитация из дерева христианских римских церквей или базилик. Не останавливаясь на изучении всей структуры базилики, читатель легко поймет многое из нее: что в ней были неф и два нефа, причем неф был намного выше нефов; что неф был отделен от нефов рядами шахт, которые поддерживали сверху большие участки плоской или глухой стены, возвышающиеся над нефами и образующие верхнюю часть нефа, которая теперь называется клерсториумом, с остроконечной деревянной крышей.

Эти высокие глухие стены в римской архитектуре были построены из камня; но в деревянной архитектуре Севера они обязательно должны были быть сделаны из горизонтальных досок или бревен, прикрепленных к стойкам на верхушках колонн нефа, которые сами по себе также были деревянными.²¹ Эти стойки обязательно были толще остальных бревен и образовывали вертикальные квадратные пилястры над опорами нефа. По мере распространения христианства и роста цивилизации эти деревянные сооружения были превращены в каменные; но они буквально окаменели, сохранив форму, которая была необходима из-за того, что они были деревянными. Вертикальная пилястра над опорой нефа сохранилась в каменном здании и является первой формой великой отличительной черты северной архитектуры — сводчатой шахты. В таком виде лангобарды привезли его в Италию в седьмом веке, и он по сей день хранится в церкви святого Амброджо Миланского и святого Микеле Павийского.

§ XXVIII. Когда в стенах верхнего этажа была установлена сводчатая шахта, были добавлены дополнительные элементы для ее крепления к опорам нефа. Возможно, два или три сосновых ствола, использованные в качестве единого столба, дали первое представление о сгруппированном стволе. Как бы то ни было, расположение опоры нефа в форме креста сопровождается наложением сводчатой шахты; вместе с соответствующей группировкой второстепенных шахт в дверных проемах и проемах окон. Таким образом, вся северная архитектура, представленная архитектурой лангобардов, может быть описана как грубая, но величественная работа, с круглыми сводами, с сгруппированными стволами, дополнительными сводчатыми шахтами и бесконечными образами активной жизни и фантастических суеверий.

§ XXIX. Ледниковый поток лангобардов и следующий за ним поток норманнов оставили свои беспорядочные блоки, где бы они ни протекали; но я думаю, что это не повлияло на южные народы за пределами сферы их собственного присутствия. Но поток арабской лавы, даже после того, как он перестал течь, согревал весь северный воздух; и история готической архитектуры — это история утончения и одухотворения северных работ под ее влиянием. Самые благородные

здания мира, пизано-романская, тосканская (джоттеская) готика и веронская готика, принадлежат самым ломбардским школам, находящимся под их тесным и непосредственным влиянием; различные готики Севера - это оригинальные формы архитектуры, которые лангобарды принесли в Италию, изменившись под менее прямым влиянием арабов.

§ XXX. Понимая таким образом многое о формировании великих европейских стилей, нам не составит труда проследить преемственность архитектуры в самой Венеции. Из того, что я сказал о центральном персонаже венецианского искусства, читатель, конечно, не должен делать вывод, что римские, северные и арабские элементы встретились вместе и боролись за господство в один и тот же период. Самым ранним элементом был чистый христианский рим; но в Венеции сохранилось мало, если вообще что-либо, остатков этого искусства; ибо нынешний город в древности был лишь одним из многих поселений, образовавшихся на цепи болотистых островов, которые простираются от устьев Изонцо до Адидже, и только в начале девятого века он стал резиденцией правительства; в то время как собор Торчелло, хотя и христианский римский в целом, был перестроен в одиннадцатом веке, и многие его детали свидетельствуют о византийском мастерстве. Однако этот собор вместе с церковью Санта-Фоска в Торчелло, Сан-Джакомо ди Риальто в Венеции и криптой Святого Марка образуют отдельную группу зданий, в которых византийское влияние чрезвычайно незначительно; и которые, вероятно, в достаточной степени отражают самую раннюю архитектуру на островах.

§ XXXI. Герцогская резиденция была перенесена в Венецию в 809 году, а тело святого Марка было привезено из Александрии двадцать лет спустя. Первая церковь Святого Марка, несомненно, была построена в подражание той, что была разрушена в Александрии и из которой были извлечены мощи святого. В течение девятого, десятого и одиннадцатого веков архитектура Венеции, по-видимому, формировалась по той же модели и почти идентична архитектуре Каира при халифах,²² совершенно неважно, предпочитает ли читатель называть и ту, и другую византийской, или обе арабской; рабочие, безусловно, были византийцами, но их арабские мастера были вынуждены изобретать новые формы и использовать эти формы в любых других частях света, где бы они ни использовались.

Этому первому образцу венецианской архитектуры вместе с остатками христианского рима я посвящаю первую часть следующего исследования. Оставшиеся от него образцы состоят из трех благородных церквей (Торчелло, Мурано и большей части собора Святого Марка) и примерно десяти или двенадцати фрагментов дворцов.

§ XXXII. На смену этому стилю приходит переходный, имеющий гораздо более отчетливый арабский характер: колонны становятся более тонкими, а арки последовательно заостряются, а не округляются; некоторые другие изменения, которые не подлежат перечислению в одном предложении, происходят в капителях и лепнине. Этот стиль является почти исключительно светским. Для венецианцев было естественно подражать красивым деталям арабского жилого дома, в то время как они с неохотой переняли бы детали мечети для христианских церквей.

Мне не удалось установить предельные даты для этого стиля. Он выглядит отчасти современным византийской манере, но переживает ее. Его положение, однако, определено центральной датой - 1180 годом возведения гранитных валов Пьяцетты, капители которых являются двумя наиболее важными деталями в этом переходном стиле Венеции. Примеры его применения во внутренних зданиях есть почти на каждой улице города, и они станут темой второго раздела следующего эссе.

§ XXXIII. Венецианцы всегда были готовы брать уроки искусства у своих врагов (иначе в Венеции не было бы арабских работ). Но их особый страх и ненависть к лангобардам, по-видимому, долгое время мешали им ощутить влияние искусства, которое этот народ привнес на материковую часть Италии. Тем не менее, во время практики двух вышеуказанных стилей в церковной архитектуре возникло своеобразное и очень примитивное состояние остроконечной готики. Это, по-видимому, слабое отражение ломбардо-арабских форм, которые достигали совершенства на континенте, и, вероятно, если бы их предоставили самим себе, они скорее были бы объединены венециано-арабской школой, с которой у нее с самого начала были настолько тесные связи, что будет трудно отличить арабские оживы от тех, которые, по-видимому, были построены под этим раннеготическим влиянием. Церкви Сан-Джакомо-дель-Орио, Сан-Джованни-ин-Брагора, Кармине и еще одна или две представляют собой единственные важные примеры этого. Но в XIII веке францисканцы и доминиканцы привезли с континента свою мораль и свою архитектуру, уже отчетливо выраженную готику, любопытным образом развившуюся из ломбардских и северных (немецких?) форм; и влияние принципов, представленных в огромных церквях Святого Павла и Фрари, начало быстро сказываться на венециано-арабской школе. Тем не менее, две системы так и не объединились; венецианская политика подавляла власть церкви, а венецианские художники сопротивлялись ее примеру; и с тех пор архитектура города разделяется на церковную и гражданскую: одна представляет собой некрасивую, но мощную форму западной готики, общую для всего полуострова, и проявляющую венецианские симпатии лишь в заимствовании определенных характерных элементов лепнины; другая - богатую, пышную и совершенно оригинальную готику, сформированную из венециано-арабской под влиянием доминиканской и францисканской архитектуры, и особенно благодаря нанесению на нее рисунков. арабские формы - самая новая черта францисканского творчества, его узоры. Эти различные формы готики, *отличительная* архитектура Венеции, представленная главным образом церквями Св. Иоанна и Павла, Фрари и Сан-Стефано, с церковной стороны, и герцогским дворцом, а также другими главными готическими дворцами, со светской стороны, будут предметом третьей части эссе.

§ XXXIV. Теперь понаблюдайте. Переходный (или особенно арабский) стиль венецианских работ централизован датой 1180 года и постепенно трансформируется в готический, который простирается в своей чистоте с середины тринадцатого по начало пятнадцатого века; то есть, в течение точного периода, который я описал как центральную эпоху в жизни Венеции. Я датировал ее упадок 1418 годом; Фоскари стал дожем пять лет спустя, и в его правление в архитектуре появляются первые заметные признаки той могучей перемены, которую Филипп де Коммин отмечает выше, перемены, которой Лондон обязан соборам Святого Павла, Римскому собору Святого Петра, Венеции и Виченце - зданиям, которые обычно считаются самыми благородными, - а Европа в целом деградацией всех искусств, которыми она с тех пор занималась.

§ XXXV. Это изменение проявляется прежде всего в потере истинности и жизнеспособности существующей архитектуры во всем мире. (Сравните "Семь светильников", глава ii.) Вся существовавшая готика, южная или северная, была испорчена в одночасье: немецкая и французская потерялись во всех видах экстравагантности; английская готика в своем безумии была ограничена смиренной рубашкой из перпендикулярных линий; итальянская расцвела на материке в бессмысленных украшениях Чертозы Павии и собора Комо (стиль, который иногда по невежеству называют итальянской готикой), а в Венеции - в безвкусной неразберихе Порты делла Карта и диких крокетов собора Святого Марка. Это разложение всей архитектуры,

особенно церковной, соответствовало состоянию религии во всей Европе и отмечало его — своеобразную деградацию романистических суеверий и, как следствие, общественной морали, которая привела к Реформации.

§ XXXVI. Против развращенного папства восстали две большие группы противников: протестанты в Германии и Англии, рационалисты во Франции и Италии; одни требовали очищения религии, другие - ее уничтожения. Протестант сохранил религию, но отверг римские ереси, а вместе с ними и ее искусство, и этим последним отказом он повредил своему собственному характеру, ограничил свой интеллект, отказавшись от одного из самых благородных занятий, и существенно уменьшил свое влияние. Может возникнуть серьезный вопрос, в какой степени Приостановка Реформации была следствием этой ошибки.

Рационалист сохранил искусство и отбросил религию. Это рационалистическое искусство - искусство, обычно называемое Ренессансом, отмеченное возвращением к языческим системам, но не для того, чтобы принять их и освятить ради христианства, а для того, чтобы причислить себя к ним как подражателя и ученика. В живописи его возглавляют Джулио Романо и Николо Пуссен; в архитектуре - Сансовино и Палладио.

§ XXXVII. Мгновенная деградация последовала во всех направлениях — поток глупости и лицемерия. Мифологии, поначалу плохо понятые, затем извращенные до слабой чувственности, занимают место представлений о христианских сюжетах, которые стали богохульными при обращении с такими людьми, как Караччи. Боги без силы, сатиры без простоватости, нимфы без невинности, мужчины без человечности собираются в идиотские группы на оскверненных холстах, а сценические декорации загромождают улицы нелепым мрамором. Все ниже и ниже снижается уровень ущемленного интеллекта; низкопробная школа пейзажа [23](#) постепенно узурпирует место исторической живописи, погрязшей в похотливом педантизме, — эльзасской возвышенности Сальватора, кондитерской идеальности Клода, скучной мануфактуры Гаспара и Каналетто к югу от Альп, а на севере - терпеливой преданности одурманенных жизнью изображению кирпичей и туманов, жирного скота и канавной воды. И, таким образом, христианство и мораль, мужество, интеллект и искусство - все рушится в одно крушение, и мы спешим перейти к падению Италии, революции во Франции и состоянию искусства в Англии (спасенной ее протестантизмом от более сурового наказания) во времена Георга II.

§ XXXVIII. Я написал не напрасно, если до сих пор делал что-либо, направленное на умаление репутации пейзажной живописи эпохи Возрождения. Но вред, причиненный Клодом и Пуссенами, ничто по сравнению с тем злом, которое причинили Палладио, Скамоцци и Сансовино. Клод и Пуссены были слабыми людьми и не оказали серьезного влияния на общественное мнение. Нет ничего страшного в том, что их работы покупаются по высоким ценам: их реальное влияние очень незначительно, и их можно оставить без серьезного возмущения из-за их жалкой миссии обставлять гостинные и поддерживать прерванную беседу. Не так обстоит дело с архитектурой эпохи Возрождения. Возведенная Микеланджело сразу во все великолепие, на которое она была способна, затем подхваченная людьми с настоящим интеллектом и воображением, такими как Скамоцци, Сансовино, Иниго Джонс и Рен, невозможно оценить степень ее влияния на европейское сознание; и тем более, что немногие люди занимаются живописью, и из этих немногих большее число относятся к ней с легким вниманием; но все люди занимаются архитектурой и в какой-то момент своей жизни серьезно занимаются ею. Не имеет большого значения, что отдельный человек теряет двести или триста

фунтов стерлингов, покупая плохую картину, но вызывает сожаление тот факт, что нация теряет двести или триста тысяч долларов, возводя нелепое здание. Это не просто растраченное богатство или искаженная концепция, о которых нам приходится сожалеть в этой архитектуре эпохи Возрождения: но мы найдем в ней частично корень, частично выражение некоторых доминирующих пороков современности — чрезмерной изощренности и невежественного классицизма; первое разрушает здоровье общества в целом, другое делает наши школы и университеты бесполезными для большого числа людей, которые проходят через них.

Теперь Венеция, некогда самая религиозная, в период своего падения стала самым коррумпированным из европейских государств; и как в период своей силы она была центром чистых течений христианской архитектуры, так и в период своего упадка она является источником Возрождения. Оригинальность и великолепие дворцов Виченцы и Венеции обеспечили этой школе ее возвышение в глазах Европы; и умирающий город, великолепный в своем распутстве и грациозный в своих безумствах, в своем увядании снискал большее поклонение, чем в молодости, и сошел в могилу из среды своих поклонников.

§ XXXIX. Следовательно, именно в Венеции, и только в Венеции, могут быть нанесены действенные удары по этому пагубному искусству Возрождения. Уничтожьте его претензии на восхищение там, и он не сможет утверждать их нигде больше. Следовательно, это будет конечной целью следующего эссе. Я не буду посвящать четвертый раздел Палладио и утомлять читателя последовательными главами брани; но в своем рассказе о более ранней архитектуре я сравню формы всех ее основных черт с теми, в которые они были искажены классицистами; и в заключение остановлюсь на краю пропасти упадка, как только мне станут видны ее глубины. При этом я буду опираться на два различных вида свидетельств: — первое, свидетельство, подкрепленное конкретными происшествиями и фактами, о недостатке мысли или чувства у строителей; из чего мы можем заключить, что их архитектура должна быть плохой; — второе, ощущение, которое, я не сомневаюсь, я смогу вызвать у читателя, систематического уродства в самой архитектуре. Из свидетельств первого рода я приведу здесь два примера, которые могут быть непосредственно полезны для фиксации в сознании читателя эпохи, указанной выше для начала упадка.

§ XL. Я должен еще раз сослаться на то значение, которое я выше придавал смерти Карло Дзено и дожа Томазо Мочениго. Гробница этого дожа, как я уже сказал, сделана флорентийцем; но в целом она выдержана в том же стиле, что и все венецианские гробницы того периода, и это одна из последних, сохранивших ее. Классический элемент в значительной степени присутствует в его деталях, но ощущение целого пока остается неизменным. Как и все прекрасные гробницы Венеции и Вероны, это саркофаг с лежащей фигурой наверху, и эта фигура представляет собой точный, но нежный портрет умирающего дожа, выполненный, насколько это возможно, безболезненно. На нем герцогская мантия и шляпа — его голова слегка откинута на подушку — руки просто скрещены, когда они падают. Лицо изможденное, черты крупные, но такие чистые и величественные в своей естественной выточке, что они, должно быть, выглядели мраморными даже в своей живости. Они глубоко изношены размышлениями и смертью; вены на висках разветвляются и берут начало; кожа собрана в резкие складки; лоб высоко изогнут и космат; глазные яблоки великолепно велики; изгиб губ едва прикрыт светлыми усами сбоку; борода короткая, двойная и заостренная: все благородно и спокойно; белая могильная пыль, словно свет, подчеркивает суровые углы щек и лба.

Эта гробница была изваяна в 1424 году и, таким образом, описана одним из самых умных авторов последнего времени, которые представляют популярное чувство уважения к венецианскому искусству.

“Итальянской школой является также богатый, но уродливый саркофаг (*ricco ma non bel*), в котором покоится прах Томазо Мочениго. Это можно назвать одним из последних звеньев, соединяющих приходящее в упадок искусство Средневековья с искусством Возрождения, находившимся на подъеме. Мы не будем останавливаться на том, чтобы подробно останавливаться на недостатках каждой из семи фигур спереди и по бокам, которые представляют кардинальные и богословские добродетели; также мы не будем делать никаких замечаний по поводу тех, что стоят в нишах над павильоном, потому что считаем их недостойными как возраста, так и репутации флорентийской школы, которая в то время с полным основанием считалась самой известной в Италии”.²⁴

Действительно, хорошо не останавливаться на этих недостатках; но, возможно, было бы лучше остановиться на мгновение рядом с этим благородным изображением смерти короля.

§ XLI. На хорах той же церкви Св. Джованни и Паоло находится еще одна гробница, дожа Андреа Вендрамина. Этот дож умер в 1478 году, после короткого двухлетнего правления, самого катастрофического в анналах Венеции. Он умер от эпидемии, последовавшей за опустошительными набегами турок, занесенной на берега лагун. Он умер, оставив Венецию опозоренной на море и суше, с дымом враждебного опустошения, поднимающимся в голубых далах Фриули; и в его честь была воздвигнута самая дорогая гробница, когда-либо дарованная ее монархам.

§ XLII. Если процитированному выше писателю было холодно рядом со статуей одного из отцов своей страны, он искупает это своим красноречием у могилы Вендрамина. Я не должен портить силу итальянской превосходной степени переводом.

“Quando si guarda a quella corretta eleganza di profili e di proporzioni, a quella squisitezza d’ornamenti, a quel certo sapore antico che senza ombra d’imitazione traspare da tutta l’opera”—&c. “Sopra ornatissimo zoccolo fornito di squisiti intagli s’alza uno stylobate”—&c. “Sotto le colonne, il predetto stilobate si muta leggiadramente in piedistallo, poi con bella novità di pensiero e di effetto va coronato da un fregio il più gentile che veder si possa”—&c. “Non puossi lasciar senza un cenno l’*arca* dove sta chiuso il doge; capo lavoro di pensiero e di esecuzione,” &c.

Здесь две с половиной страницы напечатанных мелким шрифтом похвал, из которых приведенных выше примеров может быть достаточно; но о статуе мертвых от начала до конца нет ни слова. Я сам привык считать это довольно важной частью гробницы, и здесь это меня особенно заинтересовало, потому что Сельватико лишь вторит похвалам тысяч людей. Это единогласно объявлено шедевром гробницы эпохи Возрождения и произнесено Чиконьярой (также цитируется Сельватико)

“Вершина искусства Венесуэлы, вращающаяся вокруг министра скальпелло” —
“кульминационная точка, которой венецианское искусство достигло благодаря служению резца”.

Таким образом, к этой кульминационной точке, покрытой пылью и паутиной, я добрался, как и ко всем важным гробницам в Венеции, с помощью таких древних лестниц, которые можно было

найти у ризничего. Сначала меня поразила чрезмерная неловкость и бесчувственность при падении руки по направлению к зрителю, потому что она откинута от середины тела, чтобы показать ее изящную огранку. Теперь на руке Мочениго, суровой и даже негнущейся в суставах, тонко прорисованы вены, скульптор справедливо посчитал, что изящество прожилок в равной степени выражает достоинство, возраст и рождение. Рука Вендрамина вырезана гораздо более тщательно, но ее тупой и неуклюжий контур сразу заставляет нас почувствовать, что вся забота была отброшена, и, возможно, так оно и есть, поскольку она была полностью потрачена на устранение подагрических морщин вокруг суставов. Какой бы ни была эта рука, я искал ей подобие. Сначала я подумал, что она отломана, но, смахнув пыль, увидел, что у несчастного чучела была только *одна* рука, а с внутренней стороны оно представляло собой всего лишь глыбу. Лицо, тяжелое и неприятное по своим чертам, кажется чудовищным из-за своей полускульптуры. Одна сторона лба искусно наморщена, другая оставлена гладкой; чеканена только одна сторона шапочки дожа; закончена только одна щека, а другая закрыта и к тому же искажена; наконец, горностаевая мантия, которая искусно имитирует прядь волос с одной стороны, закрыта только с другой: на протяжении всей работы предполагалось, что изображение можно было увидеть только снизу и с одной стороны.

§ XLIII. Это действительно должно было быть замечено почти каждым; и я не виню — я бы, наоборот, похвалил — скульптора за то, что он определил свое обращение с картиной в зависимости от ее положения; если бы это обращение не включало, во—первых, нечестность, заключающуюся в том, что он изобразил только половину лица, чудовищную маску, когда мы требовали правдивого портрета умершего; и, во—вторых, такую крайнюю холодность чувств, которая могла быть проявлена только при крайней интеллектуальной и моральной деградации: кто, с сердцем в груди, мог бы остановить свою руку, когда он рисовал тусклые линии старика? чье выражение лица - когда-то, конечно, не величественное, но, по крайней мере, освященное торжественностью смерти - могло бы остановить его руку, когда он добрался до изгиба серого лба, и отмерить последние жилки на нем с такой силой?

Я не думаю, что читатель, если у него есть чувства, будет ожидать, что скульптор этой низменной и бессмысленной лжи проявит много таланта в остальной части своей работы. Весь памятник представляет собой одно утомительное скопление того вида декоративного убранства, которое, когда оно выполнено пером, называется чистописанием, а когда сделано резцом, должно называться чеканным мастерством; предметом его являются главным образом толстолобые мальчишки, растянувшиеся на дельфинах, дельфины не умеют плавать и волочатся по морю за развернутыми носовыми платками.

Но теперь, читатель, перейдем к самой сути всего этого дела. Этот лежащий памятник обесчещенному дожу, эта кульминация венецианского искусства эпохи Возрождения, по крайней мере правдив, если не во всем остальном, в своем свидетельстве о характере его скульптора. *Он был изгнан из Венеции за подделку документов в 1487 году.*²⁵

§ XLIV. У меня есть еще что сказать о работе этого осужденного позже; но сейчас я перехожу ко второму, более легкому, но все же более интересному свидетельству, которое я обещал.

Герцогский дворец имеет два главных фасада: один обращен к морю, другой - к Пьяцетте. Сторона, обращенная к морю, и, до седьмой главной арки включительно, сторона Пьяцетты, выполнены в начале четырнадцатого века, некоторые из них, возможно, даже раньше; в то время как остальная часть стороны Пьяцетты относится к пятнадцатому. Разница в возрасте

была серьезно оспорена венецианскими антикварами, которые изучили множество документов на эту тему и процитировали некоторые из них, которые они никогда не изучали. Я сам сопоставил большую часть письменных документов и еще один документ, на который венецианским антикварам и в голову не пришло сослаться, — каменную кладку самого дворца.

§ XLV. Эта кладка меняется в центре восьмой арки со стороны моря со стороны Пьяцетты. До этого момента он был сложен из сравнительно небольших камней; работы пятнадцатого века сразу же начинаются с более крупных камней, “привезенных из Истрии, расположенной в ста милях отсюда”.²⁶ Девятая шахта со стороны моря в нижней галерее и семнадцатая, которая находится над ней, в верхней галерее, начинают серию шахт пятнадцатого века. Эти два несколько толще остальных и образуют перегородку Зала Скрутиньо. Теперь понаблюдай, читатель. Фасад дворца, от этого места до Порта делла Карта, был построен по указанию того благородного дожа Мочениго, у могилы которого вы стояли; по его указанию и в начале правления его преемника Фоскари; то есть примерно в 1424 году. Это не оспаривается; оспаривается только то, что морской фасад более ранний; доказательства этого, однако, столь же просты, сколь и неопровержимы: поскольку не только каменная кладка, но и скульптура меняется на девятом нижнем валу, а также в капителях шахт как верхней, так и нижней аркады: костюмы фигур, представленных на морском фасаде, являются чисто джоттескими, что соответствует работе Джотто в капелле Арена в Падуе, в то время как костюмы на других капителях являются классическими в стиле Ренессанса; и головы львов между арками меняются в то же время. точка. И в статуях ангелов есть множество других свидетельств, которыми я не буду сейчас утруждать читателя.

§ XLVI. Так вот, архитектор, строивший при Фоскари в 1424 году (вспомните мою дату упадка Венеции - 1418 год), был обязан следовать основным формам более старого дворца. Но у него не хватило ума изобрести новые заглавные буквы в том же стиле; поэтому он неуклюже копировал старые. У дворца семнадцать главных арок на морском фасаде, восемнадцать на стороне Пьяцетты, которые в общей сложности, конечно, поддерживаются тридцатью шестью колоннами; и эти колонны я всегда буду нумеровать справа налево, от угла дворца у моста Палья до следующего за ним Порта делла Карта. Я нумерую их в такой последовательности, потому что, таким образом, самые ранние древки пронумерованы первыми. Таким образом, 1-й, 18-й и 36-й - это большие опоры углов дворца; и первый из серии пятнадцатого века, являющийся, как указывалось выше, 9-м от моря со стороны Пьяцетты, является 26-м во всей серии и в будущем всегда будет пронумерован таким образом, чтобы все цифры над двадцатью шестью указывали на работу пятнадцатого века, а все цифры под ним - на четырнадцатый век с некоторыми исключительными случаями реставрации.

Затем скопированы заглавные буквы: 28-я, скопированная с 7-го; 29-я, с 9-го; 30-я, с 10-го; 31-я, с 8-го; 33-я, с 12-го; и 34-я, с 11-го; остальные являются скучными изобретениями 15-го века, за исключением 36-й, которая выполнена очень благородно.

§ XLVII. Капители, выбранные таким образом из более ранней части дворца для имитации, вместе с остальными, будут точно описаны ниже; здесь я должен обратить внимание на копию девятой капители, которая была украшена (будучи, как и все остальные, восьмиугольной) фигурами восьми Добродетелей: Веры, Надежды, Милосердия, Справедливости, Умеренности, Благоразумия, Смирения (венецианские антиквары называют это Гуманностью!) и Стойкости. Добродетели четырнадцатого века несколько резковаты, с ярким и живым выражением лица, в

простой повседневной одежде того времени. У Чарити на коленях полно яблок (возможно, буханок), и она дает одно маленькому ребенку, который протягивает руку за ним через щель в листе столицы. Сила духа раздирает пасть льва; Вера кладет руку на грудь, когда она созерцает Крест; и Надежда молится, в то время как над ней видна рука, появляющаяся из солнечных лучей — рука Бога (согласно Откровению, “Господь Бог дает им свет”); и надпись над ней гласит: “Spes optima in Deo”.

§ XLVIII. Таким образом, этот рисунок грубо и с несовершенной резьбой воспроизведен мастерами пятнадцатого века: достоинства утратили свои жесткие черты и живое выражение; теперь у всех них римские носы и завитые волосы. Их действия и эмблемы, однако, сохраняются до тех пор, пока мы не переходим к Надежде: она все еще молится, но она молится только солнцу: *Рука Божья исчезла*.

Разве это не любопытный и поразительный тип духа, который тогда стал господствующим в мире, забыв увидеть руку Божью в свете, который Он давал; так что в итоге, когда этот свет открылся Реформации, с одной стороны, и полному знанию древней литературы - с другой, одно было задержано, а другое извращено?

§ XLIX. Такова природа случайных свидетельств, на которые я буду полагаться при доказательстве неполноценности характера рабочих эпохи Возрождения. Но доказать неполноценность самого произведения не так-то просто, поскольку в этом случае мне приходится апеллировать к суждениям, которые само произведение эпохи Возрождения исказило. Я очень остро ощутил эту трудность, когда прочитал небольшую рецензию на свою прежнюю работу “Семь ламп” в “Архитекторе”: автор заметил, что я постоянно восхваляю собор Святого Марка: “Мистер Раскин считает, что это очень красивое здание! Мы, ” сказал Архитектор, - считаем, что это очень уродливое здание ”. Я был удивлен не разницей во мнениях, а тем, что эта вещь настолько полно стала предметом обсуждения. Мои оппоненты в вопросах живописи всегда предполагают, что *существует* такая вещь, как закон справедливости, и что я его не понимаю; но мои оппоненты-архитекторы не апеллируют ни к какому закону, они просто противопоставляют свое мнение моему; и действительно, в настоящее время нет закона, к которому могли бы апеллировать ни они, ни я. Ни один человек не может рассуждать рационально о достоинствах или недостатках зданий: он может с упрямством; он может с решительной приверженностью прежним предрассудкам; но никогда так, как если бы вопрос мог быть решен иначе, чем большинством голосов или упорством сторонников. Однако у меня всегда было четкое убеждение, что в этом вопросе *существует* закон: что хорошую архитектуру можно бесспорно отличить от плохой; что противоположность по самой их природе и сути была ясно видна; и что все мы были бы столь же неразумны, споря по этому поводу без ссылки на принцип, как если бы мы спорили о подлинности монеты, не звеня по ней. Я также был уверен, что этот закон должен быть универсальным, если он является окончательным; что он должен позволить нам отвергать все глупые и низменные работы и принимать все благородные и мудрые работы, независимо от стиля или национального чувства; что он должен одобрить замысел всех по-настоящему великих наций и времен, готических, греческих или арабских; что он должен отвергнуть и осудить замысел всех глупых наций и времен, китайских, мексиканских или современных европейских; и что он должен быть легко применим ко всем возможным архитектурным изобретениям человеческого разума. Поэтому я поставил перед собой задачу установить такой закон, в полной уверенности, что люди предназначены для того, чтобы без чрезмерных трудностей и с помощью своего общего

здорового смысла отличать хорошие вещи от плохих; и что только потому, что они не прилагают усилий, необходимых для различения, мир так широко обременен подделками и низостями. Работа оказалась проще, чем я надеялся; разумные вещи располагались в том порядке, в каком я требовал, а глупые вещи отбрасывались в сторону и исчезали сами собой, как только на них смотрели в лицо. Таким образом, в отношении венецианской архитектуры у меня был выбор: либо изложить каждое подразделение права в отдельной форме, по мере того как я переходил к особенностям, которых оно касалось, либо попросить читателя набраться терпения, пока я сначала проведу общее исследование и определю вместе с ним кодекс добра и зла, к которому мы могли бы вместе обратиться ретроспективно. Я подумал, что это наилучший, хотя, возможно, и самый скучный способ; и поэтому на этих первых страницах я попытался изложить те основы критики, на которые я буду опираться в своем рассказе о венецианской архитектуре, в форме, достаточно ясной и простой, чтобы быть понятной даже тем, кто никогда раньше не думал об архитектуре. Для тех, кто читал, многое из того, что в них изложено, будет хорошо известно или самоочевидно; но они не должны возмущаться простотой, от которой зависит полезность всего аргумента. Из того, что при первом изложении кажется простым трюизмом, они обнаружат, что иногда следуют очень странные последствия — последствия совершенно неожиданные и имеющие значительную важность; я не буду останавливаться здесь, чтобы останавливаться ни на их важности, ни на важности самого дела, которое предстоит сделать; ибо я полагаю, что большинство читателей сразу признают ценность критерия добра и зла в таком практичном и дорогостоящем искусстве, как архитектура, и будут склонны скорее усомниться в возможности его достижения, чем оспаривать его полезность, если оно будет достигнуто. Поэтому я приглашаю их на справедливый суд, будучи уверенным, что даже если я потерплю неудачу в своей главной цели и не смогу внушить моему читателю желаемую уверенность в суждениях, я, по крайней мере, получу его благодарность за предложение последовательных причин, которые могут обусловить нерешительный выбор или оправдать невольное предпочтение. И если мне удастся, на что я надеюсь, превратить Камни Венеции в пробные камни и обнаружить по разрушению ее мрамора яд, более тонкий, чем когда-либо обнаруживался при раздроблении ее хрусталя; и если таким образом я смогу показать низость архитектурных школ и почти всех других искусств, которые на протяжении трех столетий преобладали в Европе, я полагаю, что результат расследования может оказаться полезным для доказательства более жизненной истины, чем любая из тех, на которые я до сих пор намекал. Ибо обратите внимание: я сказал, что протестант презирал искусство, а рационалист развратил его. Но что тем временем сделал романист? Он хвастается, что именно папство подняло искусство; почему же оно не могло поддержать его, когда было предоставлено самим себе? Как получилось, что она уступила классицизму, основанному на неверии, и не стала препятствовать инновациям, которые превратили некогда верно продуманные образы ее богослужения в сценическое украшение? Не обнаружим ли мы скорее, что романизм, вместо того чтобы быть покровителем искусств, никогда не проявлял себя способным к какой-либо великой концепции с тех пор, как от него отделился протестантизм?²⁷ До тех пор, пока, какой бы испорченной она ни была, против нее не было приведено ни одного ясного свидетельства, так что она все еще включала в свои ряды огромное количество верующих христиан, до тех пор ее искусство было благородным. Но свидетель был приведен — ошибка стала очевидной; и Рим, отказавшийся выслушать свидетельство или отказаться от лжи, с этого момента был поражен интеллектуальным параличом, который не только лишил его возможности в дальнейшем пользоваться искусствами, которые когда-то были его служителями, но и заставил его поклоняться позору его собственных святынь, а поклонников - их разрушителям. Придите же,

если подобные истины достойны наших размышлений; придите и дайте нам знать, прежде чем мы выйдем на улицы Морского города, действительно ли нам следует поддаться их не приметному очарованию и взглянуть на последние изменения, произошедшие с возвышенными формами его дворцов, как мы должны были бы смотреть на причудливую возвышенность летних облаков на закате, прежде чем они погрузятся в глубокую ночь; или, скорее, мы не увидим в блеске их мрамора страниц, на которых должен был быть написан приговор его роскоши, пока волны не успокоятся. вычеркни это, как они исполнили: “Бог исчислил царство твое и завершил его”.

1 Приложение 1, “Основание Венеции”.

2 Приложение 2, “Власть дожей”.

3 Сисмонди, История. des Rép. Итал., том i. ч. v.

4 Appendix 3, “Serrar del Consiglio.”

5 “Ha saputo trovar modo che non uno, non pochi, non molti, signoreggiano, ma molti buoni, pochi migliori, e insieme, *un ottimo solo.*” (*Sansovino.*) Ах, молодец, Венеция! Воистину, это мудро.

6 Дару, лив. xii. гл. xii.

7 Дару, лив. xvi. глава xx. Мы обязаны этому историку открытием устава трибунала и даты его учреждения.

8 Это зловеще обозначилось их унижением перед папской властью (как прежде перед турецкой) в 1509 году и их отказом от права назначать духовенство на своих территориях.

9 Сенат проголосовал за сложение своих полномочий большинством 512 голосов против 14. (Элисон, глава xxiii.)

10 Направив оружие крестоносцев против христианского князя. (Дару, лив. iv. глава iv. viii.)

11 Appendix 4, “San Pietro di Castello.”

12 Вышеупомянутый Томазо Мочениго, § V.

13

“На паперти этого храма,

(медь исчезла, остался порфир),

Барбаросса сбросил с себя мантию,

И, преклонив колени, принял на шею ногу

гордого понтифика — так он наконец получил утешение

Для бегства, маскировки и многих мучительных встряхиваний

На своей каменной подушке”.

Вряд ли нужно говорить, откуда взяты эти строки: “Италия” Роджерса, я полагаю, теперь занимает место в самом любимом отделении всех библиотек и никогда не будет оттуда убрана. В отрывках, посвященных Венеции в этом стихотворении, больше истинного выражения духа Венеции, чем во всем остальном, что было написано о ней.

14 По крайней мере, такой успех, какой они имели. Смотрите [Приложение 5](#) “Папская власть в Венеции”.

15 Незначительные укрепления арсенала не являются исключением из этого утверждения, поскольку оно касается самого города. Это не более чем видимость предосторожности против нападения внешнего врага.

16 Mémoires de Commynes, liv. vii. ch. xviii.

17 [Приложение 6](#), “Орнаменты эпохи Возрождения”.

18 [Приложение 7](#), “Разновидности орденов”.

19 Читатель найдет, что *слабые* стороны византийской архитектуры проницательно схвачены и изящно обрисованы во вступительной главе самой восхитительной книги о путешествиях, которую я когда—либо открывал, - “Монастыри Леванта” Керзона.

20 [Приложение 8](#), “Энергия Севера”.

21 [Приложение 9](#), “Деревянные церкви Севера”.

22 [Приложение 10](#), “Александрийская церковь”.

23 [Приложение 11](#), “Пейзаж эпохи Возрождения”.

24 Selvatico, “Architettura di Venezia,” p. 147.

25 Сельватико, стр. 221.

26 Более старая работа также выполнена из истрийского камня, но другого качества.

27 [Приложение 12](#), “Романистическое современное искусство”.

ГЛАВА II.

ДОСТОИНСТВА АРХИТЕКТУРЫ.

§ I. Итак, сначала мы обращаемся к задаче определения какого-либо закона справедливости, который мы можем применить к архитектуре всего мира и всех времен; и с помощью которого и суждения, согласно которому, мы можем легко определить, является ли здание хорошим или благородным, как, применяя отвес, перпендикулярно ли оно.

Первым вопросом, конечно, будет: каковы возможные достоинства архитектуры?

В основном, мы требуем от зданий, как и от людей, двух видов добродетели: во-первых, хорошего выполнения своих практических обязанностей; затем, чтобы они были грациозны и приятны при их выполнении; что само по себе является другой формой долга.

Тогда практический долг делится на две ветви: действовать и говорить: действовать, чтобы защитить нас от непогоды или насилия; говорить, как обязанность памятников или могил фиксировать факты и выражать чувства; или церквей, храмовых комплексов, общественных зданий, рассматриваемых как исторические книги, рассказывать эту историю ясно и убедительно.

Таким образом, у нас есть в общей сложности три великие отрасли архитектурных достоинств, и мы требуем от любого здания:

1. Чтобы он действовал хорошо и делал то, для чего был предназначен, наилучшим образом.
2. Чтобы он говорил хорошо и говорил то, что должен был сказать, лучшими словами.
3. Чтобы он хорошо выглядел и радовал нас своим присутствием, что бы он ни делал или ни говорил.²⁸

§ II. Теперь, что касается второй из этих добродетелей, очевидно, что мы не можем установить никаких общих законов. Во-первых, потому, что это качество требуется не во всех зданиях; есть некоторые, которые предназначены только для укрытия или обороны и о которых мы не просим говорить. Во-вторых, потому, что существует бесчисленное множество способов выражения, как общепринятых, так и естественных: каждый общепринятый способ имеет свой собственный алфавит, который, очевидно, не может подчиняться общим законам. Каждый естественный способ инстинктивно используется и инстинктивно понимается везде, где есть истинное чувство; и этот инстинкт выше закона. Выбор обычных методов зависит от обстоятельств, не поддающихся расчету, а выбор естественных методов - от неконтролируемых ощущений; так что мы можем сказать, что выбор правильный, только когда чувствуем, что средства эффективны; и мы не всегда можем сказать, что это неправильно, когда это не так.

Здание, в котором записана библейская история с помощью серии скульптурных изображений, было бы совершенно бесполезно для человека, не знакомого с Библией заранее; с другой стороны, текст Ветхого и Нового Заветов мог быть написан на его стенах, и все же здание было бы очень неудобным видом книги, не таким полезным, как если бы оно было украшено понятной и яркой скульптурой. Итак, опять же, сила возбуждающих эмоций должна меняться или исчезать по мере того, как зритель становится бездумным или холодным; и здание часто может быть обвинено в том, что является ошибкой его критика, или наделено очарованием, созданным его зрителем. Следовательно, невозможно считать выразительный характер каким-либо справедливым критерием совершенства зданий, пока мы не сможем полностью поставить себя на место тех, кому изначально было адресовано их выражение, и пока мы не будем уверены, что понимаем каждый символ и способны проникнуться каждой ассоциацией, которую его строители использовали в качестве букв своего языка. Я буду постоянно стараться расположить читателя к себе, когда попрошу его высказать свое мнение о здании; и в каждом произведении,

которое я могу предложить ему, я буду указывать, насколько смогу, на все особенности его выражения; более того, я должен даже полагаться на такие особенности в большинстве своих лучших свидетельств, касающихся характера строителей. Но я не могу узаконить решение суда, на которое я ссылаюсь, или настаивать на нем, если в нем будет отказано. Я не могу ни заставить читателя проникнуться этой архитектурной риторикой, ни заставить его признать, что эта риторика сильна, если она не произвела впечатления на его собственный разум.

§ III. Поэтому я оставляю описание зданий только для дополнительного ознакомления. Но две другие их добродетели являются надлежащими субъектами права — выполнение ими своей обычной и необходимой работы и их соответствие универсальным и божественным канонам красоты: в отношении них не может быть ни сомнений, ни двусмысленности. Я бы хотел, чтобы читатель распознал их так быстро, чтобы, проходя по улице, он мог с первого взгляда отличить благородную работу от низменной. Он может сделать это, если позволит свободно играть своим естественным инстинктам; и все, что я должен сделать для него, - это снять с этих инстинктов искусственные ограничения, которые препятствуют их действию, и побудить их к свободному и непредвзятому выбору между добром и злом.

§ IV. Таким образом, у нас есть два качества зданий, которые являются объектами отдельного исследования: их действие и внешний вид, а также источники добродетели в обоих; то есть Сила и Красота, причем оба они вызывают восхищение не столько сами по себе, сколько как свидетельство интеллекта или воображения строителя.

Ибо у нас более достойный взгляд на человеческую, чем на божественную архитектуру: большая часть ценности как строительства, так и украшения в зданиях людей зависит от того, насколько произведенная или украшенная вещь побуждает нас к некоторому созерцанию сил разума, задействованных в ее создании или украшении. Мы не настолько ведомы божественной работой, но довольствуемся отдыхом в созерцании сотворенного. Я хочу, чтобы читатель особо отметил это: мы получаем удовольствие или *должны* получать удовольствие от архитектурного строительства в целом как проявления замечательного человеческого интеллекта; мы должны преклоняться не перед силой, не перед размером, не перед завершенностью работы: скалы всегда прочнее, горы всегда больше, все природные объекты более законченные; но именно интеллект и решимость человека в преодолении физических трудностей должны быть источником нашего удовольствия и предметом нашей похвалы. И опять же, в украшении или красоте нас должна восхищать не столько действительная прелесть произведенной вещи, сколько выбор и изобретательность, связанные с производством; любовь и мысли рабочего больше, чем его работа: его работа всегда должна быть несовершенной, но его мысли и привязанности могут быть истинными и глубокими.

§ V. На этом происхождении нашего удовольствия от архитектуры я должен настаивать несколько подробнее, поскольку мне хотелось бы избавиться от некоторой неблагодарной холодности, которую мы проявляем по отношению к хорошим строителям прошлого. Ни в одном искусстве нет более тесной связи между нашим восхищением работой и умом рабочего, чем в архитектуре, и все же мы редко спрашиваем имя строителя. Покровителя, за счет которого, монаха, через сновидения которого был заложен фундамент, мы вспоминаем время от времени; но никогда человека, который действительно выполнил эту работу. Слышал ли читатель когда-нибудь о Вильгельме Сенском, имевшем какое-либо отношение к Кентерберийскому собору? или о Пьетро Баседжо, как-либо связанном с венецианским дворцом герцогов? В этом много

неблагодарности и несправедливости; и поэтому я хочу, чтобы мой читатель внимательно наблюдал, сколько его удовольствия от строительства проистекает или должно быть проистекать из восхищения интеллектом людей, имен которых он не знает.

§ VI. Мы сказали, что двумя достоинствами архитектуры, которые мы можем справедливо оценить, являются ее прочность, или хорошая конструкция, и ее красота, или хорошее убранство. Поэтому сначала подумайте, что вы имеете в виду, когда говорите, что здание хорошо построено; вы не просто имеете в виду, что оно соответствует своему назначению — это много, и многим современным зданиям этого мало; но если оно действительно хорошо построено, оно должно отвечать этой цели самым простым способом и без перерасхода средств. Например, мы требуем от маяка, чтобы он стоял прочно и нес свет; если он этого не делает, несомненно, он был плохо построен; но он может выполнять это до скончания времен и все же не быть хорошо построен. Возможно, в нем на сотни тонн камня больше, чем было необходимо, и обошелся он на тысячи фунтов дороже, чем следовало бы. Чтобы назвать его хорошо или плохо построенным, мы должны знать, каким предельным силам он может противостоять, и как лучше всего использовать камень для противостояния им, а также самые быстрые способы осуществления такого устройства: только тогда, когда были выбраны такие устройства и использованы такие методы, оно будет хорошо построено. Тогда знание всех трудностей, с которыми предстоит столкнуться, и всех средств их преодоления, а также быстрая и верная фантазия или изобретательность способов применения средств до конца — вот чем мы должны восхищаться в строителе, даже когда он рассматривается на протяжении этой первой или второстепенной части своей работы. Обратите внимание на ментальную силу: не мускульную, не механическую, не техническую, не эмпирическую, — чистый, драгоценный, величественный, массивный интеллект; его нельзя приобрести за вульгарную цену и получить без благодарности, не спрашивая ни у кого.

§ VII. Предположим, например, что мы присутствуем при строительстве моста: каменщики или каменотесы установили для себя центровку, и эта центровка была собрана плотником, которому архитектор начертил линию ее изгиба: каменщики ловко управляют со своими кирпичами и подгоняют их друг к другу или, с помощью механизмов, тщательно устанавливают камни, которые пронумерованы по своим местам. Вероятно, в их сообразительности и ловкости рук есть что-то достойное восхищения; но это не то, чем я прошу читателя восхищаться: не плотницкими работами, не кладкой кирпича, не чем-либо еще, что он может сейчас увидеть и понять, а выбором изгиба, формой пронумерованных камней и назначением этого номера; многое нужно было узнать и обдумать, прежде чем принять решение. Человек, который выбирал изгиб и нумеровал камни, должен был знать время и приливы реки, и силу ее разливов, и высоту их течения, и почву берегов, и ее долговечность, и вес камней, из которых он должен был строить, и вид транспорта, который изо дня в день будет осуществляться по его мосту, — все это специально, и все великие общие законы силы и веса, и их действие; и в выборе изгиба и нумерации камней выражаются не только его знания об этом, но и такие изобретательность и твердость, какими он обладал, применяя особые средства для преодоления особых трудностей, связанных с его мостом. Невозможно сказать, сколько остроумия, сколько глубины мысли, сколько фантазии, присутствия духа, смелости и непоколебимой решимости могло быть вложено в установку хотя бы одного такого камня. Вот чем мы должны восхищаться — этой великой силой и сердцем человека в этом деле, а не его техническим или эмпирическим способом держать мастеров и класть раствор.

§ VIII. Итак, во всем, что правильно называется искусством, присутствует эта забота об интеллекте, даже в той области искусства, которая кажется просто практической. Ибо заметьте: в этом строительстве моста, я полагаю, нет никакой ссылки на архитектурные принципы; все, чего, я полагаю, мы хотим, это благополучно перебраться через реку; человек, который принял нас, все еще простой мостостроитель, *-строитель*, а не архитектор: он может быть грубым, бесхитростным, бесчувственным человеком, неспособным всю свою жизнь заниматься каким-либо по-настоящему прекрасным делом. Я призываю вас в какой-то мере презирать его, но не так, как если бы он был простым затирщиком строительного раствора; возможно, это был великий человек с бесконечной памятью, неутомимый в труде, неистощимый в приспособлениях, непревзойденный в быстроте мысли. Хорошенько позаботьтесь о том, чтобы понять его, прежде чем презирать.

§ IX. Но почему его следует так или иначе презирать? Ни в коем случае не презирайте его, если только у него случайно нет души,²⁹ или, по крайней мере, он не проявляет никаких признаков этого; чего, возможно, он может и не делать, просто перенося вас через реку. В конце концов, он может быть всего лишь тем, кого м-р Карлайл справедливо называет человеком-бобром; и, возможно, во всей его изобретательности нет ничего большего, чем усложнение животных способностей, замысловатое скотство — строительство гнезда или улья в его наивысшем развитии. Вам нужно что-то большее, чем это, иначе этот человек отвратителен; вам нужна добродетель созидания, с помощью которой он может проявлять свои привязанности и восхищения; вам нужна его красота или украшение.

§ X. На самом деле это не значит, что одна часть человека более человечна, чем другая. Теологи впадают в эту ошибку очень фатально и постоянно; и человек, от которого я многому научился, лорд Линдсей, причинил этим вред своей благородной книге, говоря так, как будто бессмертен только дух человека и противостоит его интеллекту, а последний — чувствам; тогда как все подразделения человечества благородны или грубы, бессмертны или смертны, в зависимости от степени их освящения; и нет такой части человека, которая не была бы бессмертной и божественной, когда она однажды отдана Богу, и нет такой его части, которая не была бы смертной после второй смерти и грубой до первого, когда оно было удалено от Бога. Ибо на что нам полагаться в нашем отличии от животных, которые погибают? На наш высший интеллект? — и все же разве нам не велено быть мудрыми, как змее, и учитывать пути муравья? — или свои привязанности? нет; они больше присущи низшим животным, чем наш интеллект. Гамлет прыгает в могилу своей возлюбленной и покидает ее, — собака осталась. Человечность и бессмертие заключаются не в разуме и не в любви; не в теле, не в оживлении его сердца, не в мыслях и побуждениях его мозга, — но в посвящении их всех Тому, кто воскресит их в последний день.

§ XI. Следовательно, дело не в том, что знаки его привязанности, которые человек оставляет на своей работе, действительно более облагораживают, чем признаки его интеллекта; но это баланс обоих, в выражении которого мы нуждаемся, и признаки управления ими всеми по Совестью; и Осмотрительность, дочь Совести. Итак, поскольку интеллектуальная часть человека в высшей степени, если не главным образом, проявляется в структуре его работы, его эмоциональная часть должна проявляться в ее оформлении; и чтобы украшение было действительно прекрасным, необходимы две вещи: во-первых, чтобы чувства были яркими и честно проявлялись; во-вторых, чтобы они были сосредоточены на правильных вещах.

§ XII. Возможно, вы думаете, что я расположил требования в неправильном порядке. Логически у меня есть; практически у меня нет: ибо необходимо, во-первых, научить людей высказываться открыто и по-настоящему говорить то, что им нравится; и, во-вторых, научить их, какие из их предпочтений неверны, а какие справедливы. Если мужчина холоден в своих симпатиях и антипатиях или если он не скажет вам, что ему нравится, вы ничего не сможете с ним поделать. Только заставьте его быстро почувствовать и говорить ясно, и вы, возможно, исправите его. И дело в том, что великое зло всех недавних архитектурных усилий заключалось не в том, что людям нравились неправильные вещи, а в том, что они либо вообще ни о чем не заботились, либо притворялись, что им нравится то, что им не нравится. Как вы думаете, нравится ли любому современному архитектору то, что он строит, или получает от этого удовольствие? Ни в малейшей степени. Он строит это, потому что ему сказали, что такие-то вещи прекрасны и что они *должны* ему нравиться. Он притворяется, что они ему нравятся, и дает им ложное наслаждение тщеславия. Ты всерьез воображаешь, читатель, что хоть одна живая душа в Лондоне любит триглифы?³⁰ — или получает какое-то искреннее удовольствие от фронтонов?³¹ Вы сильно ошибаетесь. Греки делали: англичане никогда не делали и никогда не будут. Вам не кажется, что архитектор олд-Берлингтон-Мьюз на Риджент-стрит испытывал какое-то особое удовлетворение, поместив пустой треугольник над аркой вместо полезного чердачного окна? Никоим образом. Ему сказали, что это правильно, и он подумал, что им следует восхищаться за то, что он это делает. Очень немногие недостатки архитектуры являются ошибками честного выбора: они почти всегда являются лицемерием.

§ XIII. Итак, первое, что мы должны потребовать от украшения, это чтобы оно свидетельствовало о сильной симпатии, и чтобы это было честно. Важно не столько то, что это за вещь, сколько то, что строитель должен действительно любить ее и получать от нее удовольствие, и говорить об этом прямо. Архитектору Буржского собора нравился боярышник, поэтому он покрыл боярышником свое крыльцо — это прекрасная майская ниоба. Такого боярышника еще никогда не было; вы бы попытались собрать его немедленно, но из страха уколоться. Старые ломбардские архитекторы любили охоту, поэтому они прикрывали свою работу лошадьми и гончими, а также людьми, дующими в трубы длиной в два ярда. Низкопробным венецианским архитекторам эпохи Возрождения нравилось маскироваться и играть на скрипке; поэтому они прикрывали свою работу комическими масками и музыкальными инструментами. Даже это было лучше, чем наша английская манера ничего не любить и притворяться, что нам нравятся триглифы.

§ XIV. Но второе требование к оформлению - это признак того, что нам нравится правильная вещь. И самое правильное, что должно нравиться, - это Божья работа, которую Он сотворил для нашей радости и довольства в этом мире. И все благородные украшения являются выражением восторга человека от Божьего дела.

§ XV. Итак, вот две добродетели строительства: во-первых, признаки хорошей работы самого человека; во-вторых, выражение радости человека от лучшей работы, чем его собственная. И это те два достоинства, о которых я хочу, чтобы мой читатель мог быстро судить, по крайней мере в какой-то мере; иметь определенное мнение до определенного момента. После определенного момента он не может его сформировать. Когда наука о строительстве велика, конечно, требуется великая наука, чтобы постичь ее; и, следовательно, о сложных мостах, и маяках, и стенках гавани, и речных дамбах, и железнодорожных туннелях никакое суждение не может быть составлено быстро. Но в обычных зданиях, построенных в обычных обстоятельствах,

каждый мужчина, или женщина, или ребенок вполне может сформировать суждение рациональное и быстрое. Их необходимые или даже возможные характеристики весьма немногочисленны; законы их построения столь же просты, сколь и интересны. Несколько часов работы достаточно, чтобы читатель овладел их основными положениями; и с этого момента он обнаружит в себе силу суждения, от которой невозможно ни убежать, ни обмануть, и найдет интересные темы там, где все прежде казалось бесплодным. Ибо, хотя законов немного и они просты, способы подчинения им не таковы. Каждое здание предъявляет свои собственные требования и трудности; и в каждом хорошем здании есть особые приспособления для их удовлетворения. Поймите законы строения, и вы почувствуете особую трудность в каждом новом здании, к которому вы приближаетесь; и вы также будете знать или инстинктивно чувствовать, [32](#) было ли это сделано мудро или нет. И огромное количество зданий и стилей зданий вы сможете отбросить сразу, как противоречащие этим постоянным законам строения, а следовательно, неестественные и чудовищные.

§ XVI. Затем, что касается украшения, я хочу, чтобы вы руководствовались только своим естественным выбором и симпатиями. В этом есть правильное и неправильное; но вам, несомненно, понравится правильное, если вы позволите своему естественному инстинкту руководить вами. Половина зла в этом мире исходит от людей, не знающих, что им действительно нравится, намеренно не ставящих перед собой задачу выяснить, что им действительно нравится. Например, всем людям нравится раздавать деньги: они не знают, что они скорее думают, что им нравится хранить их; и они действительно хранят их под этим ложным впечатлением, часто к своему большому дискомфорту. Каждому человеку нравится творить добро, но этого не обнаруживает ни один из ста. Многие думают, что им нравится творить зло, но ни одному человеку никогда по-настоящему не нравилось творить зло с тех пор, как Бог сотворил мир.

Так и в этом меньшем вопросе украшения. Экспериментировать над собой нужно с некоторой осторожностью: для этого нужен обдуманный вопрос и честный ответ. Но нет никаких трудностей, которые нужно преодолевать, никаких заумных рассуждений, в которые нужно вдаваться; требуется лишь немного бдительности, вдумчивости и столько честности, сколько позволит вам признаться себе и всем людям, что вам все нравится, хотя великие авторитеты говорят, что вам не следует этого делать.

§ XVII. Это чем-то похоже на гордыню; но это истинное смирение, вера в то, что вы были созданы таким образом, чтобы наслаждаться тем, что вам подходит, и готовность быть довольным, как и предполагалось, что вы должны быть. Это дух ребенка, которому мы больше всего радуемся, когда лучше всего выздоравливаем; только мудрее детей мы готовы считать предметом благодарности то, что нам все еще может нравиться светлый цвет или танцующий свет. И, прежде всего, не пытайтесь сделать все эти удовольствия разумными или связать удовольствие, которое вы получаете от украшения, с тем, что вы получаете от строительства или полезности. Они не имеют никакой связи; и каждое усилие, которое вы предпринимаете, чтобы перейти от одного к другому, притупит ваше чувство красоты или спутает его с ощущениями, совершенно ему не соответствующими. Вы были созданы для наслаждения, и мир был полон вещей, которыми вы будете наслаждаться, если только вы не слишком горды, чтобы получать от них удовольствие, или слишком жадны, чтобы заботиться о том, что вы не можете использовать иначе, как для простого наслаждения. Помните, что самые красивые вещи в мире - самые бесполезные; павлины и лилии, например; по крайней мере, я полагаю, что это перо, которое я

держу в руке, пишет лучше, чем это сделал бы павлин, а крестьяне Веве, чьи поля весной так же белы от лилий, как Дент-дю-Миди от снега, сказали мне, что сено у них ничуть не лучше.

§ XVIII. Таким образом, наша задача делится на две ветви, и я буду следовать за ними последовательно. Сначала я рассмотрю конструкцию зданий, разделив их на действительно необходимые элементы или особенности; и я постараюсь таким образом провести читателя вперед от фундамента вверх, чтобы он мог сам найти наилучший способ сделать все, и, открыв его таким образом, никогда не забывать его. Я дам ему камни, кирпичи и солому, стамески, совки и землю, а затем попрошу его строить; только помогу ему, насколько смогу, если найду его озадаченным. И когда он построит свой дом или церковь, я попрошу его украсить их и предоставлю ему самому выбирать украшения, как я сделал, чтобы выяснить конструкцию: я не буду использовать на него никакого влияния, кроме как противодействовать прежним предрассудкам, и оставлю его, насколько это возможно, свободным. И когда он таким образом научится строить и выберет свои формы украшения, я сделаю все, что в моих силах, чтобы подтвердить его уверенность в том, что он сделал. Я заверю его, что до сих пор никто в мире не смог бы добиться большего успеха, и потребую, чтобы он осудил как бесполезное или ошибочное все, что не имеет сходства с его собственными достижениями.

28 Приложение 13, “Г-н Система Фергюссона”.

29 Приложение 14 “Разделения человечества”.

30 Триглицф. Буквально “Три разреза”. Неуклюжий вертикальный орнамент с двумя насечками внутри и разрезом с каждой стороны, который можно увидеть повсюду на вершинах дорических колоннад, древних и современных.

31 Фронтон. Треугольное пространство над греческими портиками, как на особняке или королевской бирже.

32 Приложение 15: “Инстинктивные суждения”.

ГЛАВА III.

ШЕСТЬ РАЗДЕЛОВ АРХИТЕКТУРЫ.

§ I. Практические обязанности зданий двояки.

Они должны либо (1) что-то держать и защищать; либо (2) что-то размещать или нести.

1. Архитектура защиты. Эта архитектура предназначена для защиты людей или их имущества от насилия любого рода, будь то со стороны людей или стихий. В него войдут все церкви, жилые дома и сокровищницы; крепости, ограды и валы; архитектура хижины и овчарни; дворца и цитадели: дамбы, волнореза и дамбовой стены. А под защитой живых существ следует понимать удобство и комфортность жилья везде, где это возможно при данных обстоятельствах.

2. Архитектура положения. Это архитектура, предназначенная для того, чтобы переносить людей или вещи в определенные места или удерживать их там. Сюда войдут все мосты, акведуки и дорожная архитектура; маяки, которые должны поддерживать свет в специально отведенных местах; дымоходы для отвода дыма или прямых потоков воздуха; лестницы; башни, с которых можно наблюдать или кричать, как в мечетях, или держать колокола, или расставлять людей на атакующих позициях, как древние передвижные башни для нападения, и большинство крепостных башен.

§ II. Защитная архитектура должна выполнять одну или все три функции: ограждать пространство стенами, покрывать его крышей и обеспечивать доступ к нему людей, света и воздуха; и поэтому ее следует рассматривать в рамках трех разделов стен, крыш и проемов.

Сначала мы сделаем краткий общий обзор связи этих элементов, а затем исследуем их в деталях, стараясь всегда помнить о простоте нашего первого устройства; ибо защитная архитектура действительно не имеет других элементов, кроме этих, если только настил и мощение не считаются архитектурой, что является таковой только тогда, когда настил является также крышей; укладка камней или бревен для фундамента является работой архитектора или плотника, а не архитектора; и, во всяком случае, работой, относительно хорошего или дурного выполнения которой мы вряд ли найдем большие расхождения во мнениях, за исключением пунктов, противоречащих друг другу. эстетика. Поэтому мы будем заниматься только возведением стен, крыш и проемов.

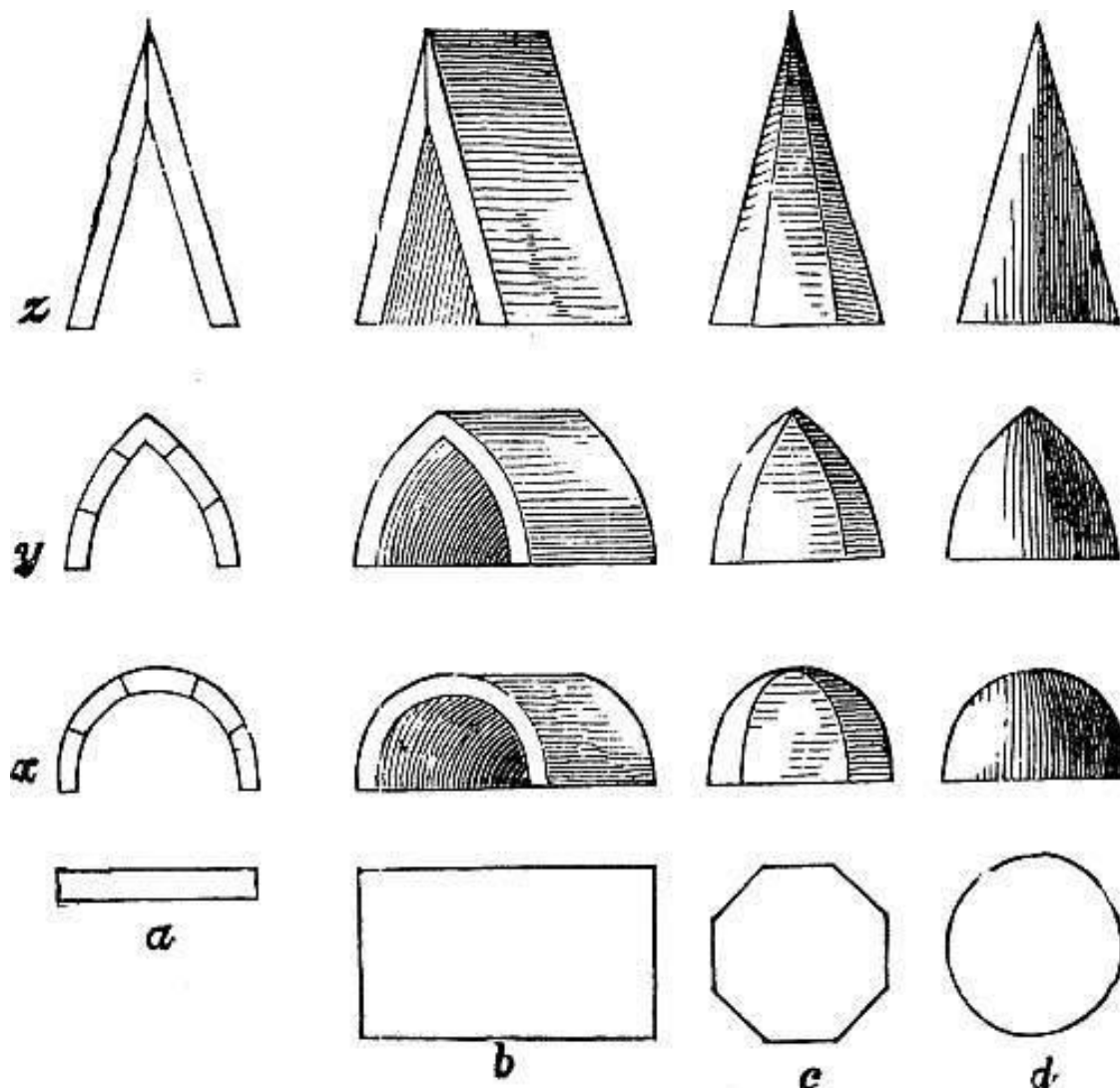
§ III. 1. *Стены*.—Стена - это ровный и цельный забор, будь то из дерева, земли, камня или металла. Предназначенный для простой перегородки или ограждения, он остается собственно стеной: но обычно он также должен выдерживать определенное вертикальное или боковое давление, для чего его прочность сначала увеличивается за счет некоторого общего увеличения толщины; но если давление становится очень большим, его собирают *вопоры*, чтобы противостоять вертикальному давлению, и поддерживают *контрфорсами*, чтобы противостоять боковому давлению.

Если его функции перегородки или ограждения сохраняются вместе с функцией сопротивления вертикальному давлению, он остается в виде настенной завесы между опорами, в которую он был частично собран; но если требуется только противостоять вертикальному давлению или давлению крыши, он полностью собирается в опоры, теряет свой характер стены и становится группой или линией опор.

С другой стороны, если боковое давление незначительно, он может сохранить свой характер стены, будучи поддержанным против давления контрфорсами через определенные промежутки времени; но если боковое давление очень велико, он защищается от такого давления сплошным контрфорсом, теряет свой стеновой характер и превращается в дамбу или вал.

§ IV. Следовательно, нам нужно (А) сначала получить общее представление о стене и правильной конструкции стен; затем (Б) увидеть, как эта стена собирается в опоры; и получить общее представление о опорах и правильной конструкции опор; затем (В) увидеть, как стена поддерживается контрфорсами, и получить общее представление о контрфорсах и правильной конструкции контрфорсов. Это, безусловно, очень просто, и это все, что нам нужно будет сделать со стенами и их разделениями.

Рис. I.



§ V. 2. *Крыши*.—Крыша - это покрытие пространства, узкого или широкого. Удобнее всего изучить его, сначала рассмотрев формы, в которых он может быть перенесен на узкое пространство, а затем распространив их на широкий план; только здесь возникает некоторая трудность с номенклатурой, поскольку арочная крыша над узким пространством не имеет (я полагаю) никакого названия, кроме того, которое должным образом относится к куску камня или дерева, составляющему такую крышу, а именно перемиčky. Но читателю не составит труда понять, что сначала он должен рассматривать крыши только в разрезе, размышляя, как лучше построить из них узкую полосу или срез любой формы; как, например, *x*, *y* или *z* на плане или площади *a*, [рис. I](#). Сделав это, пусть он представит эти несколько секций, сначала перемещаемых (или расположенных рядом) по прямоугольнику, *b*, [рис. I](#), а затем вращающихся вокруг точка (или пересечение в ней) над многоугольником, *c*, или кругом, *d*, и у него будет любая форма простой крыши: арочная секция, дающая последовательно сводчатую крышу и купол, и остроконечная секция, дающая остроконечную крышу и шпиль.

По мере углубления в тему нам нужно будет только добавить одну или две формы к приведенным здесь разделам, чтобы охватить все существующие *несвязанные* крыши; и мы не будем

беспокоить читателя множеством вопросов, касающихся поперечных сводов и других способов их сочетания.

§ VI. Теперь, исходя из его места в зданиях, также случается, что необходимо рассмотреть секционную крышу над узким пространством, прежде чем мы перейдем к расширенной крыше над широким пространством. Ибо, когда стена была собрана, как объяснялось выше, в опоры, чтобы она могла лучше выдерживать вертикальное давление, обычно необходимо, чтобы она снова расширилась вверх в сплошную стену, прежде чем на ней будет установлена настоящая крыша. Таким образом, арки или перемычки перекидываются с опоры на опору, а над ними делается ровная подготовка для несения настоящей крыши. Таким образом, после того, как мы изучим конструкцию опор, нам нужно будет посмотреть, как перекидываются перемычки или арки от опоры к опоре и как в целом подготавливается надземная крыша; поскольку это устройство универсально во всей хорошей архитектуре, подготовленной к вертикальному давлению, мы затем проверим состояние самой большой крыши. И поскольку структура крыши очень часто создает определенные боковые давления, которые во многом связаны с размещением контрфорсов, будет полезно проделать все это до того, как мы рассмотрим природу контрфорсов, и, следовательно, между частями (B) и (C) вышеупомянутого плана, § IV. Итак, теперь нам нужно изучить: (A) конструкцию стен; (Б) конструкцию опор; (B) конструкцию перемычек или арок, подготовленных для кровли; (Г) конструкцию самих крыш; и (Д) конструкцию контрфорсов.

§ VII. 3. *Отверстия.*— Между опорами должны быть либо промежутки, характер которых будет определяться характером самих опор, либо двери или окна в самих стенах. И, что касается дверей или окон, мы должны определить три вещи: во-первых, правильную форму всего проема; во-вторых, способ, которым он должен быть заполнен клапанами или стеклом; и, в-третьих, способы защиты его снаружи и установки к нему удобных приспособлений, таких как веранды или балконы. И это будет наш раздел F; и если у читателя хватит терпения пройти по этим шести разделам, которые включают в себя все возможные особенности защитной архитектуры, и рассмотреть простые потребности и пригодность каждого из них, я отвечу за это, он никогда больше не будет путать хорошую архитектуру с плохой. Ибо, что касается архитектуры расположения, то большая ее часть включает в себя конструктивные особенности, с которыми зритель не может ознакомиться в общих чертах, и о соответствии которым он, следовательно, никогда не должен судить, — как в случае с дымовыми трубами, маяками и т. Д.; А другие ее формы настолько тесно связаны с формами защитной архитектуры, что несколько слов в [главе XIX.](#), касающихся лестниц и башен, вмещают в себя все, что может беспокоить читателя по этому вопросу.

ГЛАВА IV.

ОСНОВАНИЕ СТЕНЫ.

§ I. Итак, наше первое дело - заняться Стеной и выяснить, в чем заключается истинное совершенство "Самой остроумной перегородки". Ибо довольно странно, что, часто говоря о "мертвой" стене и с немалым отвращением, мы нечасто, со времен Снаута, слышали о живой. Но распространенный эпитет "порицание" присвоен справедливо и отражает правильные

чувства. Стене незачем быть мертвой. Оно должно иметь членов в своем составе и цели в своем существовании, как организованное существо, и отвечать своим целям живым и энергичным образом; и только когда мы не решаем вкладывать в него ни силы, ни организации, оно оскорбляет нас своей мертвенностью. Каждая стена должна быть “милой и прелестной”. Меня не волнует, есть ли у него уши; но для наставления я часто просил бы его “поднять пальцы”. В настоящее время наша задача - выяснить, каковы ее необходимые члены и достоинства.

§ II. Стена была определена как ровный и единый забор из дерева, земли, камня или металла. Металлические заборы, однако, редко, если вообще когда-либо, принимают форму стен, а не перил; и, как и все другие металлические конструкции, их следует исключить из нашего настоящего исследования; также могут быть стены, состоящие просто из легких досок или реек для целей перегородки или ограждения. Прочные стены, будь то из дерева или земли (я использую слово "земля", поскольку оно включает глину, обожженную или необожженную, а также камень), в своей совершенной форме состоят из трех отдельных элементов: Фундамента, Корпуса или Завесы и карниза.

§ III. Основание для стены - то же, что лапа для животного. Это длинная опора, шире стены, на которой должна стоять стена и которая не дает ей оседать на землю. Крайне необходимо, чтобы этот важный элемент безопасности был виден глазу и, следовательно, являлся частью наземного сооружения. Иногда, действительно, он становится частью всего фундамента здания, огромного стола, на котором установлены стены или опоры; но даже тогда глазу, наученному разумом, требуется некоторая дополнительная подготовка или опора для стены, и без этого здание кажется несовершенным. Этот фундамент мы будем называть Основанием стены.

§ IV. Основа стены - это, конечно, основная ее масса, сформированная из глины, кирпичей или камней, бревен или тесаного бруса; условием конструкции является то, что она везде одинаковой толщины, снизу и сверху. Она может быть толщиной в полфута, или шесть футов, или пятьдесят футов; но если везде одинаковая толщина, это все равно настоящая стена: если к ее пятидесяти футам надлежащей толщины в определенных местах прибавляется еще хотя бы дюйм толщины, эту добавленную толщину следует рассматривать как некую форму контрфорса, опоры или другого приспособления.³³

Однако в совершенной архитектуре стены обычно имеют умеренную толщину и укрепляются опорами или контрфорсами; а часть стены между ними, обычно предназначенная только для обеспечения уединения или защиты от более слабых атмосферных воздействий, может быть правильно названа настенной завесой. Я всегда буду использовать это слово “Вуаль” для обозначения ровной части стены, поскольку оно более выразительно, чем термин "Тело".

§ V. Когда материалы, из которых изготовлена эта завеса, очень рыхлые или имеют форму, которая плохо сочетается друг с другом, иногда возникает необходимость или, по крайней мере, для большей надежности, использовать слои из более прочного материала. Таким образом, кирпичи чередуются с обкатанной галькой в старых стенах Вероны, а тесаные камни - с кирпичом в ее ломбардских церквях. Таким образом получается полосчатая структура, почти слоистая стена; а проходы из более прочного материала иногда украшаются резьбой. Даже когда стена не окантована таким образом по всей своей высоте, часто становится целесообразным проложить каменную дорожку или, по крайней мере, из более тщательно подобранных материалов на постоянной высоте; и такие пояса или полосы мы можем назвать

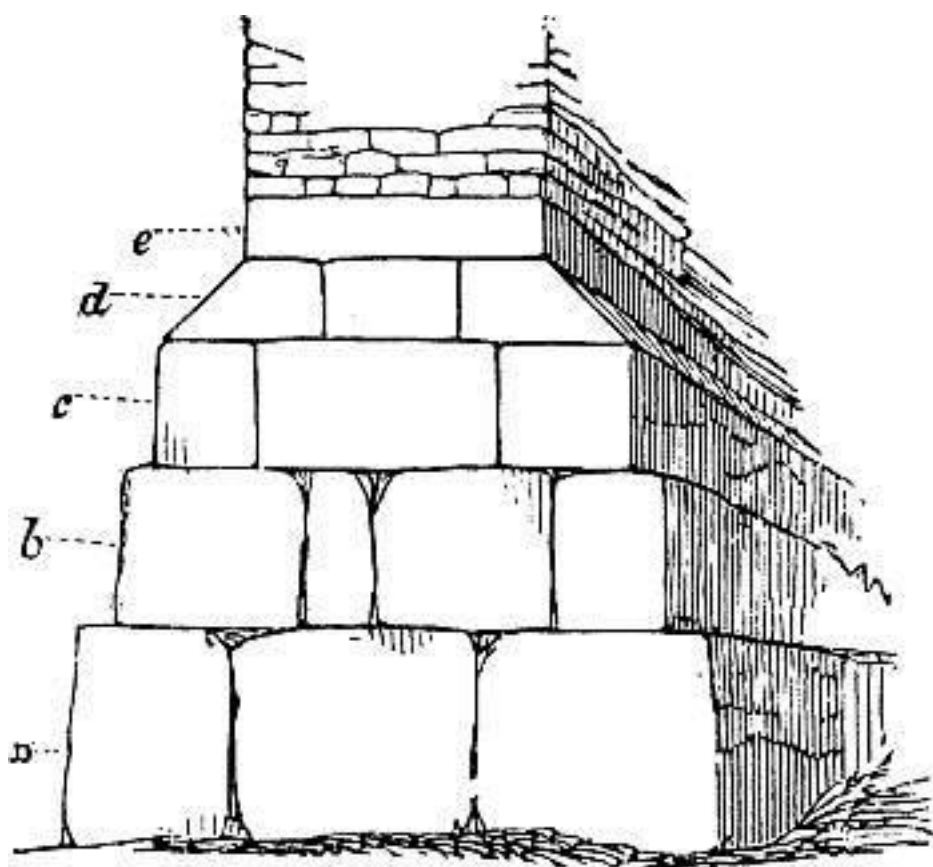
струнными дорожками. Это своего рода эпохи в существовании стены; что-то вроде периодов отдыха и размышлений в жизни человека перед началом новой карьеры. Или же в здании они соответствуют разделению его этажей внутри, выражают его внутреннюю структуру и обозначают некоторую часть уже достигнутых целей его существования.

§ VI. Наконец, в верхней части стены необходима некоторая защита от непогоды или некоторая подготовка к приему сверхнапряженного веса, называемая перекрытием, или карнизом. Я буду использовать слово "Карниз" и для того, и для другого; ибо, по сути, перекрытие - это крыша над самой стеной, и оно поддерживается маленьким карнизом, как крыша здания - большим. В любом случае карниз, маленький или большой, является завершением существования стены, завершением ее работы. Когда он предназначен для того, чтобы нести какой-то сверхнагруженный вес, карниз можно рассматривать как его руку, раскрытую для того, чтобы нести что-то над головой; как основание считалось его подножием: и три части должны расти друг из друга и образовывать одно целое, подобно корню, стеблю и колокольчику цветка.

Эти три части мы рассмотрим последовательно; и, во-первых, Основу.

§ VII. Иногда в наших силах, и это всегда целесообразно, подготовить для всего здания какой-нибудь устойчивый фундамент, ровный и прочный, скрытый от посторонних глаз. Но этого не было сделано в некоторых из самых благородных существующих зданий. Это не всегда может быть сделано идеально, разве что с огромными затратами; и, рассуждая о надстройке, мы никогда не предположим, что это будет сделано. Разум зрителя не постигает этого; и он оценивает достоинства здания, исходя из предположения, что оно построено на земле. Даже если вокруг всего здания возвышается обширная площадка с фундаментом, доступная со всех сторон по ступеням, как в Пизе, поверхность этого стола всегда рассматривается как способная в какой-то степени поддаваться сверхнагруженному весу, и обычно так оно и есть; и мы будем основывать все наши аргументы на максимально широком предположении, то есть на том, что здание стоит либо на поверхности земли, либо, во всяком случае, способно в какой-то степени поддаваться его весу.

Рис. II.



§ VIII. Теперь пусть читатель просто задастся вопросом, как на такой поверхности он взялся бы за возведение прочной стены, которая должна была выдерживать вес и простоять целую вечность. Он, несомненно, искал бы самые крупные камни, которые были в его распоряжении, и, грубо выровняв землю, уложил бы их хорошо друг на друга на значительно большей ширине, чем ему требовалось для стены (предположим, как на [рис. II.](#)), чтобы уравнивать давление стены на большую поверхность и сформировать ее подножие. Поверх них он, возможно, укладывал второй ярус крупных камней, *b*, или даже третий, *c*, каждый раз делая ширину несколько меньше, чтобы подготовиться к давлению стены на центр, и, естественно или обязательно, используя камни несколько меньшего размера сверху, чем снизу (поскольку мы предполагали, что сначала он будет искать самые крупные), и более аккуратно их обрезаю. Его третий ярус, если не второй, вероятно, покажется достаточно надежным основанием для более тонкой работы; ибо, если земля вообще поддастся, она, вероятно, будет поддаваться примерно одинаково под огромной массой каменной кладки, которая сейчас сложена поверх нее. Поэтому он сразу подготовит саму стену, откатив следующий ярус камней до нужного диаметра, как на *d*. Если в этом ярусе стены есть какие-либо стыки, он, возможно, для дополнительной безопасности может положить поверх них связующий камень, *e*, а затем приступить к работе над самой стеновой завесой, будь то кирпичи или камни.

§ IX. Я предположил, что здесь идет подготовка к большой стене, потому что такая подготовка даст нам наилучший общий вид. Но очевидно, что существенными особенностями устройства являются только два, то есть один ярус массивных работ для фундамента, предположим, *c*, без первых двух; и отступающий ярус или реальное основание стены, *d*. Читатель найдет эти

элементы, хотя и только из кирпича, в большинстве значительных и независимых стен в пригородах Лондона.

§ X. Однако очевидно, что общий тип, [рис. II.](#), будет подвергаться множеству различных модификаций в различных обстоятельствах. Иногда выступы яруса b и c могут быть большей ширины; а когда здание находится в надежном месте и имеет законченную каменную кладку, их также можно откосить, как и основную опору d . В венецианских зданиях эти нижние выступы обращены к морю и поэтому оставлены грубо обтесанными; но при тонкой работе и в важных местах нижние выступы могут быть скошены и украшены, как верхние, или надстроены другие d ; и все эти части могут быть в разных пропорциях, в зависимости от расположения здания над ними. Но в настоящее время мы не имеем никакого отношения ни к одному из этих вариантов, поскольку все они в большей или меньшей степени зависят от декоративных соображений, за исключением только одного, имеющего очень большое значение, то есть расширения нижнего выступа до каменной скамьи, что часто делается в зданиях большого размера с самым красивым эффектом: это выглядит добрым и гостеприимным и предохраняет работу наверху от насилия. В соборе Святого Марка в Венеции, который является маленькой и низкой церковью и не нуждается в большом фундаменте для ограждения стен, мы находим только три члена: b , c и d . Первый из них возвышается примерно на фут над тротуаром площади Святого Марка и образует возвышенный помост в некоторых нишах веранд в красную и белую клетку; c образует сиденье, повторяющее линию стен, в то время как его основной характер отмечен тем, что на нем также установлены определенные столбы, которые нас здесь не касаются; d сделан из белого мрамора; и все они украшены самым простым и совершенным образом, как мы увидим в [главе XXV](#). И, таким образом, многое может послужить для определения типа оснований стен, типа, которому чаще следуют на реальной практике, чем какому—либо другому, который мы впоследствии сможем определить: поскольку основания стен по необходимости должны быть прочными, и архитектор, следовательно, вынужден принять правильную форму; или, если он отклоняется от нее, это обычно связано с какой-то необходимостью особых обстоятельств, например, при приобретении подвалов и подземных помещений, или при подготовке некоторых грандиозных элементов или определенных частей стены, или с каким-то ошибочным представлением об украшении, - в этих ошибках нам лучше не вдаваться, пока мы не поймем что-то большее о них. остальная часть здания: поэтому давайте перейдем к рассмотрению настенной завесы.

[33](#) Многие стены слегка наклонены или изогнуты к своему верху, и к ним пристроены контрфорсы (тюрьма королевской скамьи - любопытный пример вертикального контрфорса и наклонной стены); но во всех таких случаях наклон стены следует рассматривать как условие встроеного контрфорса.

ГЛАВА V.

ЗАВЕСА НА СТЕНЕ.

§ I. Лето 1849 года писатель провел в исследованиях, мало относящихся к его нынешней теме и связанных главным образом с предлагаемыми иллюстрациями горных форм в работах Дж. М. У. Тернера. Но в школе природы иногда можно извлечь более ценные уроки, чем в школе Витрувия, и фрагмент здания в Альпах является исключительной иллюстрацией главной особенности, которую я в настоящее время должен развить как необходимую для совершенствования стеновой завесы.

Это фрагмент некоторого размера; группа разрушенных стен, одна из которых нависает; увенчана карнизом, возвышающимся примерно на сто пятьдесят футов над массивным склоном, на три тысячи футов над основанием ледника и на четырнадцать тысяч над морем, — стена поистине величественная, одновременно самая отвесная и мощная во всей цепи Альп, Мон-Червен.

§ II. Он был ошибочно представлен как пик или башня. Это обширный остроконечный мыс, соединяющийся у своего западного основания с Дент-д'Эрин и вздымающийся, как вставшая на дыбы лошадь, лицом к востоку. На всем протяжении его склона, на протяжении половины дня пути по леднику Змутт, мрачные черные террасы его оснований тянутся почти без перерыва; и облака, когда их дневная работа выполнена и они устали, ложатся на эти ступени основания и отдыхают до рассвета, каждое со своей серой мантией, протянутой вдоль устрашающего уступа, и карниз могучей стены, поблескивающий в лунном свете на высоте трех тысяч футов.

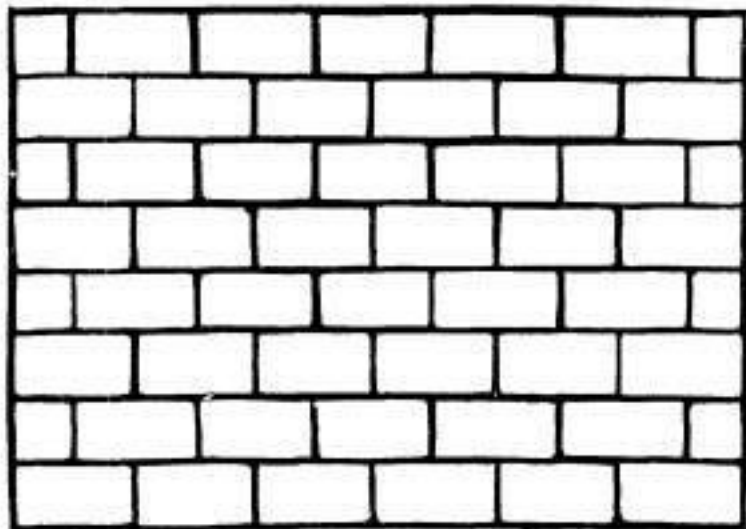
§ III. Восточная сторона мыса вырублена, словно одним взмахом меча, от его гребня до основания; вытесана вогнутой и гладкой, как впадина в волне: на каждом его склоне установлены контрфорсы, оба примерно одинаковой высоты, их вершины наклонены от основной стены примерно на семьсот футов ниже ее вершины. Та, что на севере, является самой важной; она остра, как передний угол бастиона, и отвесно уходит на северо-восток, выбрасывая отрог за отрогом, пока не заканчивается длинным низким изгибом красновато-коричневого обрыва, у подножия которого лежит большой залив ледника Коль-де-Сервен, ровный, как озеро. Этот отрог - одна из немногих точек, с которых в любом случае можно увидеть массив Мон-Червен. Это продолжение каменной кладки самой горы и дает нам возможность изучить характер ее материалов.

§ IV. Немногие архитекторы хотели бы строить с их помощью. Склон скал к северо-западу на глубину двух футов покрыт их обломками, массой рыхлого и сланцевого сланца тусклого кирпично-красного цвета, который осыпается под ногами, как пепел, так что, спускаясь вниз, вы ступаете на один ярд и скользите на три. Скала внизу действительно твердая, но все же расположена тонкими рядами этих расколотых сланцев, настолько тонко уложенных, что местами они больше похожи на кучу раздавленных осенних листьев, чем на скалу; и первое ощущение - это нескрываемое удивление, как будто гора держится чудом; но удивление превращается в более разумное благоговение перед великим строителем, когда мы находим посреди массы этих мертвых листьев ход из живой породы, из кварца, белого, как окружающий его снег, и более твердого, чем стальной слой.

§ V. Это всего лишь одна из тысячи железных полос, скрепляющих мощь могучей горы. Как через контрфорс, так и через стену видны ряды его разнообразной каменной кладки в их последовательном порядке, ровные и правильные, как будто проложенные линией и отвесом,³⁴ но толщина и прочность постоянно меняются, и по краю каждого сверкают серебряные карнизы, проложенные снежными ветрами и высеченные солнечным светом, — безупречные украшения вечного храма, благодаря которым “ни молота, ни топора, ни какого-либо другого инструмента не было слышно, пока он строился”.

§ VI. Я, однако, не привожу это в качестве примера какого-либо универсального закона естественного строительства; существуют как твердые, так и извилистые массивы обрывов, но несколько любопытно, что самый благородный утес в Европе, которым, я полагаю, бесспорно является этот восточный фронт Червена, должен быть для нас примером максимально возможной устойчивости к обрывистости, достигнутой с использованием материалов несовершенного и изменчивого характера; и, более того, есть очень мало утесов, на которых не наблюдается чередования между плотным и рыхлым состоянием их материала, отмеченного в их контурах скошенными склонами, когда кирпичи укладываются. мягкие и вертикальные шаги, когда они сложнее. И, хотя отсюда мы не должны делать вывод, что хорошо вводить слои из некачественных материалов, когда мы можем получить идеальный материал, я полагаю, мы можем с большой уверенностью заключить, что лучше и легче укрепить стену, обязательно из несовершенного материала, например из кирпича, используя тщательно уложенные слои камня, чем увеличивая ее толщину; и первое впечатление, которое мы получаем от непрерывного вида стеновой завесы, если только она не сделана полностью из тесаного камня, состоит в том, что она должна быть и толще, и слабее, чем была бы, если бы она была обработана должным образом. Декоративные причины для принятия сквозного расположения, на которые мы обратим внимание ниже, настолько весомы, что их одних было бы почти достаточно для обеспечения его соблюдения; а конструктивные будут применяться повсеместно, за исключением редких случаев, когда выбор совершенного или несовершенного материала полностью открыт для нас, или когда общая система отделки здания требует абсолютного единства его поверхности.

Рис. III.



§ VII. Что касается расположения самих промежуточных частей, то оно регулируется определенными условиями склеивания и подгонки камней или кирпичей, которые читателю вряд ли нужно утруждать рассмотрением и которые я хотел бы, чтобы сами каменщики всегда были достаточно честны, чтобы соблюдать. Но я не знаю, относить ли к эстетическим или конструктивным законам этот важный принцип, что каменная кладка всегда плоха, который, по-видимому, привлек внимание архитектора больше, чем того требуют абсолютные условия прочности. Нет ничего более презренного в любой работе, чем проявление малейшего желания со стороны строителя *обратить внимание* на то, как сложены камни, или каких—либо усилий, предпринятых для того, чтобы показать или скрыть это больше, чем было строго необходимо: иногда, с одной стороны, может быть необходимо скрыть это настолько, насколько это возможно, путем тонкой и плотной подгонки, когда стыки нарушают линии скульптуры или лепнины; и часто, с другой стороны, может быть восхитительно демонстрировать это, поскольку местами восхитительно показывать анатомию даже самого камня. тончайшее человеческое телосложение: но *старательно* скрывать это - ошибка вульгарных художников, которые боятся показать, что у их фигур есть кости; а старательно выставлять это напоказ - ошибка низкопробных учеников Микеланджело, которые превращали конечности героев в схемы хирургов, - но с меньшим оправданием, чем у них, поскольку демонстрируемая анатомия вызывает меньше интереса. Выставленная напоказ каменная кладка в большинстве случаев является методом архитекторов, которые не знают, как заполнить пустые места, и многие здания, которые были бы достаточно приличными, если бы их оставили в покое, были нацарапаны прямыми линиями, как на [рис. III.](#), по точно таким же принципам и с такой же сообразительностью, с какой мальчик строчит в своей тетради, когда не умеет писать. Это устройство считалось изобретательным в какой-то период истории архитектуры; Собор Святого Павла и Уайтхолл покрыты им, и я полагаю, что именно в этом, по мнению некоторых наших современных архитекторов, заключается великая заслуга этих зданий. Однако ошибкам в расположении каменной кладки нет оправдания, поскольку существует только один закон по этому вопросу, и он легко соблюдается, чтобы избежать всякого наигранности и всех ненужных расходов, как при демонстрации, так и при сокрытии. Каждый знает, что здание построено из отдельных камней; никто никогда не будет возражать против того, чтобы убедиться, что это так, но никто не хочет их считать. Разделения в церкви во многом похожи на разделения в проповеди; они всегда правильны, пока необходимы для назидания, и всегда ошибочны, когда на них обращают внимание только как на разделения. Резьба по дереву может быть аккуратной, когда пиршество богатое; но я слышал много разговоров и видел много церковных стен, на которых была только резьба, а мяса не было.

34 На восточной стороне: сильно искажен на северной и западной.

ГЛАВА VI.

КАРНИЗ НА СТЕНЕ.

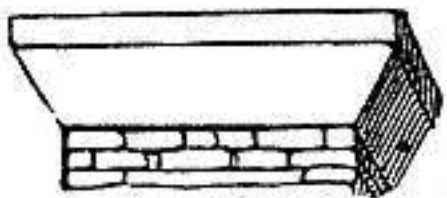
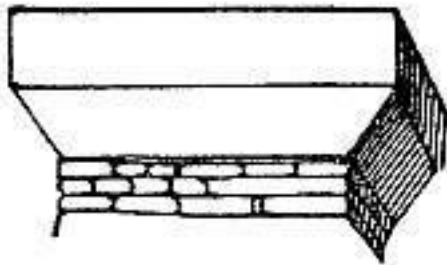
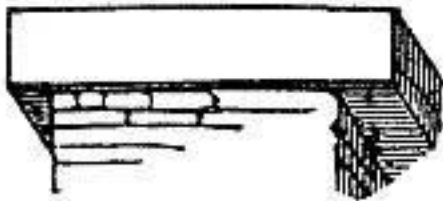
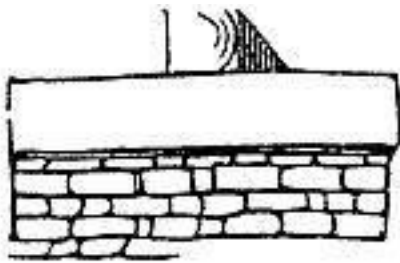
§ I. Наконец, мы должны рассмотреть окончание существования стены или ее карниза. Выше было указано, что карниз выполняет одно из двух назначений: если стене нечего нести, карниз

является ее крышей и защищает от непогоды; если над стеной нужно нести груз, карниз является ее опорой и расширяется, чтобы нести указанный вес.

Существует несколько способов устройства кровли или защиты независимых стен в зависимости от имеющихся под рукой средств: иногда стена имеет настоящую крышу сама по себе; иногда она заканчивается небольшим остроконечным гребнем, сложенным из наклонно уложенных кирпичей, как это постоянно бывает в пригородах Лондона; или из тесаного камня, при более прочной обработке; или из одной наклонной поверхности, обращенной наружу. В настоящее время нам не нужно беспокоиться об этих маленьких крышах, которые являются всего лишь уменьшением больших; но мы должны изучить важный и постоянный элемент конструкции стены, который подготавливает ее либо к этим маленьким крышам, либо к нагрузкам сверху, и является ее истинным карнизом.

§ II. Читатель, возможно, как и прежде, будет настолько любезен, что подумает сам, как, подняв свое настенное покрывало настолько высоко, насколько это может быть необходимо, он приступит к защите его от непогоды или подготовит к весу. Пусть он представит себе верхнюю часть незаконченной стены, какой она видна сверху, со всеми швами, возможно, не зацементированными или недостаточно заполненными цементом, открытыми небу; и мелкие обломки материалов, заполняющие промежутки между большими, и оставляющие полости, готовые к проникновению дождя, который расшатывает и растворяет цемент, и раскалывает, когда он застывает, целое на куски. Я сильно ошибусь, если его первым побуждением не будет взять большой плоский камень и положить его на вершину; или, скорее, ряд таких камней, расположенных бок о бок, хорошо выступающих за край завесы стены. Если бы он также предложил положить на стену груз (например, конец балки), он бы сразу почувствовал, что давление этой балки на мелкие камни завесы стены или, скорее, между ними, может с большой вероятностью сдвинуть или привести в беспорядок некоторые из них; и первым побуждением в этом случае было бы также положить сверху большой плоский камень, чтобы принять балку или любой другой вес, и распределить его поровну между мелкими камнями внизу, как на а, [рис. IV](#).

Рис. IV.

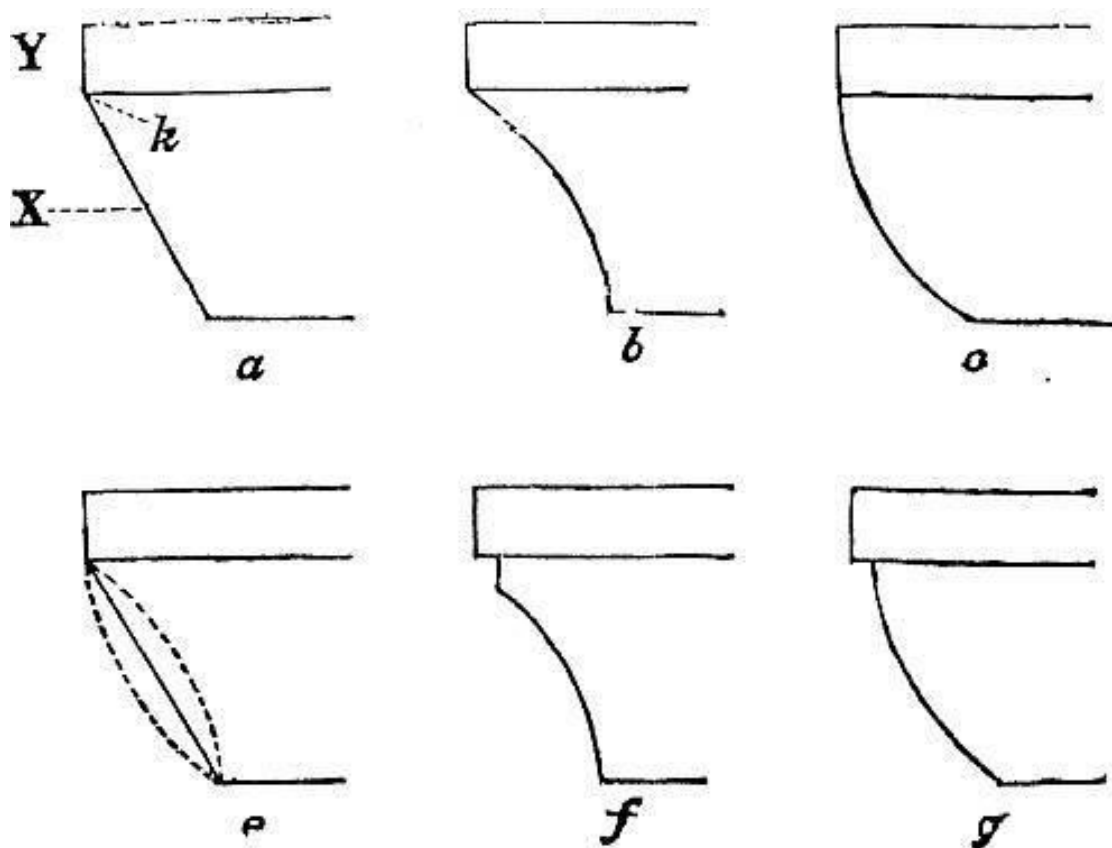


§ III. Следовательно, в любом случае у нас должен быть наш плоский камень; и пусть *b*, [рис. IV.](#), будет его сечением или стороной, поскольку он установлен поперек стены. Теперь, очевидно, что если по какой-либо случайности этот груз будет брошен больше на края этого камня, чем на центр, то есть вероятность, что эти края отломятся. Поэтому, не лучше ли нам было бы положить еще один камень, наклоненный к стене, под выступающим камнем, как нас. Но теперь наш карниз выглядит несколько тяжеловатым для стены; и поскольку верхний камень, очевидно, излишне толстый, мы немного утончим его, и у нас получится форма *d*. Теперь обратите внимание: нижний или скошенный камень здесь, в точке *d* соответствует *d* в основании (рис. II., стр. 59). Это было подножие стены; это ее рука. И верхний камень здесь, который является постоянным элементом карнизов, соответствует нижнему камню с *a* рис. II., который является постоянным элементом оснований. Читатель в настоящее время не имеет представления об

огромной важности этих элементов; но поскольку нам придется постоянно ссылаться на них, я должен попросить его сравнить их, и хорошо зафиксировать их соотношение в своем уме: и, для удобства, я буду называть скошенный или наклонный камень X, а камень с вертикальными краями Y. Читатель может легко запомнить, что есть что; ибо X является пересечением двух склонов и, следовательно, может правильно обозначать любой из двух наклонных камней; а Y - это фигура с перпендикулярной линией и двумя скатами и, следовательно, может уместно обозначать камень с вертикальными краями. вертикальный камень по отношению к каждому из наклонных камней; и поскольку нам придется сказать гораздо больше о карнизах, чем об основаниях, пусть X и Y обозначают камни карниза, а Xb и Yb - камни основания, когда требуется различие.

§ IV. Теперь форма на d, [рис. IV.](#), является великим корнем и основным типом всех карнизов вообще. Чтобы увидеть, какие формы из него можно развить, давайте немного увеличим его профиль — a, [рис. V.](#), с должным образом обозначенными X и Y. Теперь эта форма, являясь основой всех карнизов, может быть использована либо для отделки стены и таким образом защиты от дождя, либо, как часто утверждается, для того, чтобы выдерживать вес. Если первое, то очевидно, что при его нынешнем профиле дождь будет стекать обратно по склону X; а если второе, то острый угол или кромка X прикроет быть немного слабоват для его работы и иметь шанс обрушиться. Чтобы избежать зла в первом случае, предположим, что мы углубляем наклон X внутрь, как в b; и чтобы избежать этого во втором случае, предположим, что мы усиливаем X, позволяя ему выпячиваться наружу, как в c.

Рис. V.



§ V. Это (*b* и *c*) профили двух обширных семейств карнизов, происходящих из одного корня, которые, за исключением третьего, возникающего в результате их сочетания (благодаря своему происхождению из эстетических соображений и склоняясь иногда к одному, иногда к другому), использовались, каждый в своей третьей части архитектуры всего мира во все века, и должны продолжать использоваться таким образом в течение еще грядущего времени. В настоящем мы не говорим о третьей или объединенной группе; но отношение двух основных ветвей друг к другу и к линии происхождения приведено на *e*, [рис. V.](#); где пунктирные линии обозначают представителей двух семейств, а прямая линия - корень. Наклон этой прямой линии, а также характер изгибов, нарисованных здесь в виде отрезков окружностей, мы оставляем неопределенным: наклон, а также соотношение глубин *X* и *Y* друг к другу варьируются в зависимости от переносимого веса, прочности камня, размера карниза и тысячи других случайностей; а характер изгибов - в соответствии с эстетическими законами. Именно в этих бесконечных областях разрешено распространяться изобретению архитектора, но не в изменении примитивных форм.

§ VI. Но продолжим. Читателю, несомненно, покажется, что даже с учетом некоторых из этих допустимых изменений кривой или наклона оси *X* ни форма *ab*, ни какое-либо приближение к этой форме не были бы достаточно урезаны, чтобы на нее не стекал дождь. Это верно; но мы должны учитывать, что карниз, как завершающий этап жизни стены, из всех ее особенностей лучше всего подходит для почестей и украшения. Он почитался так почти всеми строителями и был щедро украшен способами, которые будут рассмотрены ниже. Но очевидно, что, поскольку он находится высоко над глазом, наиболее подходящим местом для размещения декорации является склон *X*, который наклонен к зрителю; и если мы срежем или выдолбим этот склон больше, чем мы сделали на *ab*, все украшения окажутся скрытыми в тени. Следовательно, если климат благоприятный и можно не опасаться продолжительных дождей, мы не будем долбить камень *X* дальше, приняв изгиб в точке *b* просто как наиболее защитное средство, имеющееся в наших силах. Но если климат такой, в котором дожди часты и опасны, например, чередуются с морозами, мы можем быть вынуждены рассматривать карниз как явно защитный объект и углубить его, чтобы он мог полностью выполнять свое назначение. Обработанный таким образом карниз теряет свой характер венца или чести стены, выполняет функцию ее защитника и называется НАТЕКАЮЩИМ КАМНЕМ. Наплавленный камень, естественно, является атрибутом северных зданий, и, следовательно, особенно готической архитектуры; настоящий карниз является атрибутом южных зданий, и, следовательно, греческой и итальянской архитектуры; и это одна из их особых красот и выдающихся черт превосходства.

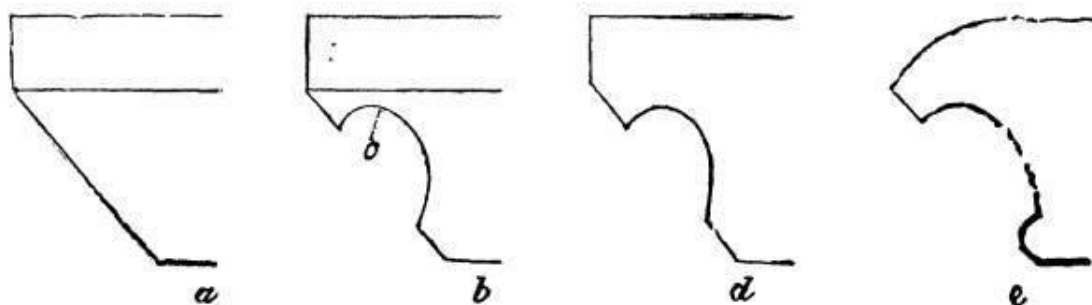
§ VII. Однако, прежде чем перейти к натекающему камню, давайте немного подробнее разберемся в природе настоящего карниза. Действительно, мы не можем сделать ни одну из форм *b*, ни *c*, [рис. V.](#), идеально защищающими от дождя, но мы можем немного помочь им в выполнении их обязанностей, слегка выдвинув их верхний выступ. С этим, имея форму *b*, мы можем наилучшим образом справиться, срезав острую верхнюю точку его изгиба, которая, очевидно, слаба и бесполезна; и мы получим форму *f*. Слегка продвинув верхний камень *c*, мы получим параллельную форму *g*.

Эти два карниза, *f* и *g*, характерны для ранневизантийской работы и находятся на всех самых прекрасных ее образцах в Венеции. Тип *a* встречается реже, но встречается в чистом виде в самом изысканном композиционном произведении Венеции — северном портике собора Святого Марка; он будет приведен в свое время.

§ VIII. Теперь читатель, несомненно, заметил, что эти формы карнизов проистекают из соображений пригодности и необходимости гораздо более аккуратно и решительно, чем формы основания, которые мы оставили определенными лишь в самых общих чертах. Причина в том, что существует множество способов возведения фундаментов, и множество хороших способов, зависящих от особенностей грунта и природы доступных материалов. Существует также свободное пространство по ширине и вероятность того, что часть конструкции будет скрыта землей, что позволит изменить высоту. Но у нас нет свободного места по ширине на вершине стены, и все, что мы делаем, должно быть хорошо видно; и мы можем иметь дело только с кирпичами или камнями определенной степени измельченности, а не с простым гравием, песком или глиной, — так что, поскольку условия ограничены, формы становятся определенными; и чем дальше мы продвигаемся, тем четче и увереннее будут наши шаги. Истоки реки обычно наполовину теряются среди мха и гальки, и направление ее первых движений сомнительно; но по мере того, как течение набирает силу, определяются ее берега и пронумеровываются ее рукава.

§ IX. Что касается настоящего карниза: нам еще предстоит определить форму наплывающего камня.

Рис. VI.



Мы возвращаемся к нашему первоначальному типу карниза, а на рис. V. Мы рассматриваем его в а на рис. VI. и должны рассматривать его исключительно как защиту от дождя. Теперь единственный способ не дать дождю стекать обратно по склону X - это сделать в нем углубление вверх, b. Но ясно, что, поступая таким образом, мы настолько ослабим его выступающую часть, что малейший удар сломает его у горловины, c; поэтому мы должны вырезать весь камень целиком, что придаст нам форму d. Чтобы вода не скапливалась на верхнем выступе этого откоса, нам лучше закруглить его; и это лучше защитит стык в нижней части откоса, если мы позволим камню выступать над ним в виде рулона, сделав углубление выше. Эти два изменения внесены в: e - это тип капельных камней; однако выступающая часть более или менее закруглена, приближаясь к форме клюва сокола, и часто достигает его полностью. Но существенной частью конструкции является сечение кривой вверх и под углом. Где бы мы ни обнаружили это, мы уверены, что климат влажный или что строители выросли во влажной стране, и что остальная часть здания будет подготовлена к суровым погодным условиям. Направленный вверх изгиб иногда является единственным отличием лепнины далеких стран от совершенно незнакомых народов.

Рис. VII.

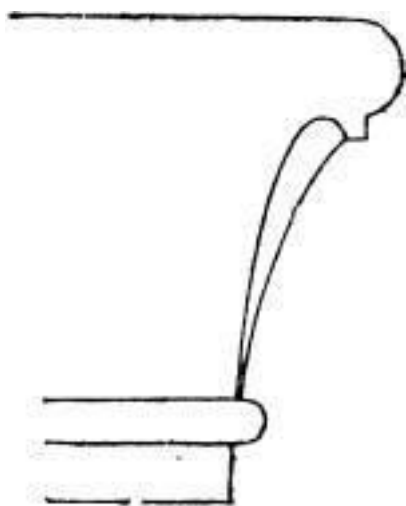
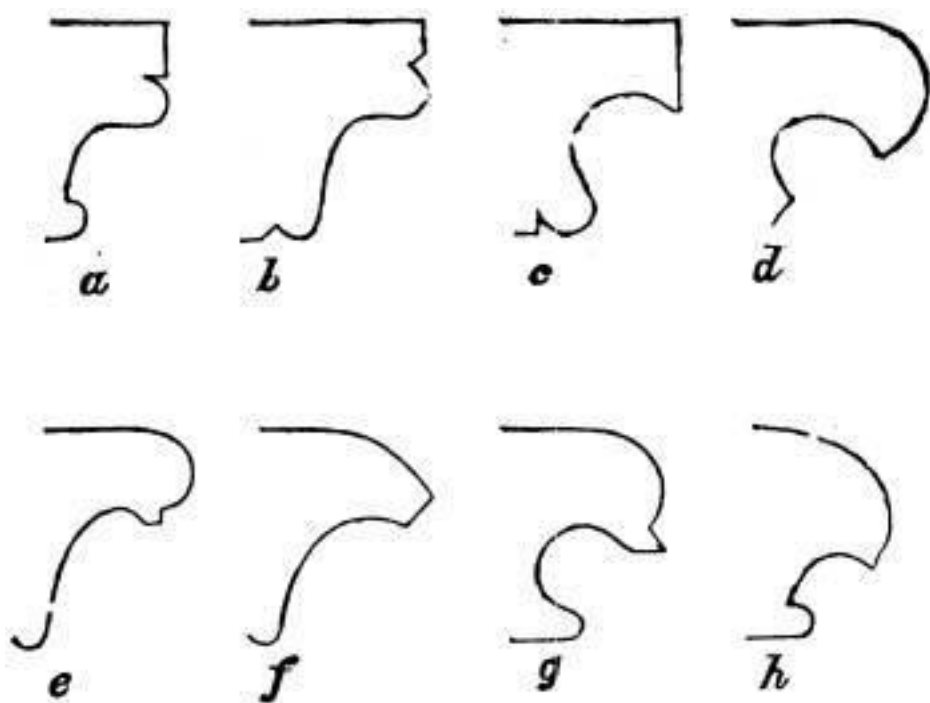


Рис. VII. представляет собой форму с внешним и внутренним изгибом, последний с поднутрением. Возьмем внешнюю линию, и эта лепнина является одной из констант Венеции, в архитектуре которой прослеживаются арабские образцы и, главным образом, ранние мечети Каира. Но возьмем внутреннюю линию; в Солсбери это капающий камень. В этом узком промежутке между изгибами, если мы правильно его прочитали, находится выражение другого, более мощного изгиба — кругообразного изгиба земли и моря между пустыней Пирамид и зелеными ровными полями, по которым так медленно текут чистые потоки Сарума.

Рис. VIII.



И проверка настолько деликатна, что, хотя на севере часто встречаются чистые карнизы, заимствованные из классических образцов, — так же верно, как то, что мы находим настоящую лепнину из натекающего камня на юге, здесь сказалось влияние северных строителей; и это будет одним из главных доказательств, которые я буду использовать при выявлении

ломбардского влияния на арабскую работу; ибо настоящая византийская и арабская лепнина открыта небу и свету, но лангобарды принесли с собой с Севера страх дождя, и во всей ломбардской готике мы сразу узнаем тенистый натекающий камень. :а, [рис. VIII.](#), взят из благородного фрагмента в Милане, на Пьяцца деи Мерканти; *b*, из "Бролетто из Комо". Сравните их с *c* и *d*; оба из Солсбери; *e* и *f* из Лизье, Нормандия; *g* и *h* из аббатства Уэнлок, Шропшир.

§ X. Теперь читатель знает все, что ему нужно знать о конструкции общего настенного карниза, приспособленного либо для того, чтобы стать венцом стены, либо для того, чтобы переносить вес сверху. Если, однако, вес вверху становится значительным, может потребоваться поддерживать карниз с помощью кронштейнов через определенные промежутки времени; особенно если требуется далеко выступать, а также переносить вес; как, например, при наличии галереи на верхней части стены. Этот вид кронштейнов-карнизов, глубоких или неглубоких, образует отдельное семейство, по существу связанное с крышами и галереями; ибо, если нет избыточного веса, очевидно, абсурдно прикреплять кронштейны к простому карнизу или наплавленному камню (хотя иногда это делается для придания стиля); так что, как только мы видим кронштейн, прикрепленный к карнизу, это подразумевает, или должно подразумевать, что над ним есть крыша или галерея. Следовательно, это семейство карнизов я буду рассматривать в связи с кровлей, называя их "карнизами крыши", в то время как то, что мы до сих пор рассматривали, является собственно "настенными карнизами". Таким образом, карниз крыши и карниз стены относятся к категории D.

Однако мы еще и близко не готовы к установке нашей крыши. Мы получили только то, что должно было быть объектом нашего первого раздела (A); мы получили, то есть, общее представление о стене и трех основных частях стены; и, как следует помнить, нам нужно затем получить представление о пирсе и основных частях пирса, которые должны были стать объектами нашего второго раздела (B).

ГЛАВА VII.

ОСНОВАНИЕ ПИРСА.

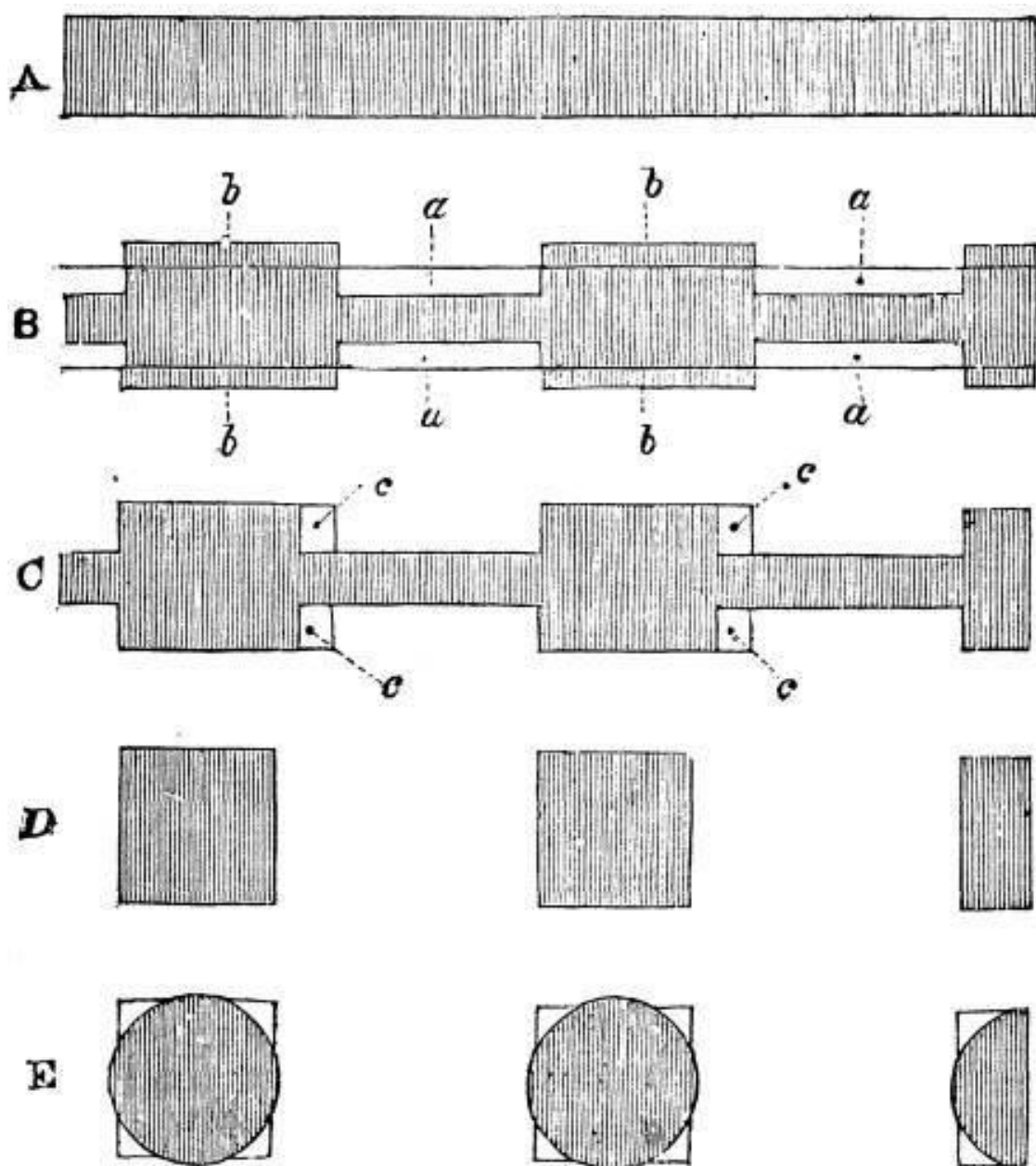
§ I. В § III. [Главы I. III.](#), было указано, что, когда стена должна была выдерживать дополнительное вертикальное давление, сначала ее приспособляли для поддержания этого путем некоторого увеличения ее собственной толщины; но если давление становилось очень большим, ее собирали в опоры.

Сначала я должен заставить читателя понять, что я имею в виду под возведением стены. Возьмите лист достаточно толстой бумаги для рисования или тонкую бристолевскую доску площадью пять или шесть квадратных дюймов. Положите его на стол ребром, а на край или верхнюю часть положите небольшую книжечку в форме октаво, и он мгновенно согнется. Разрежьте его на четыре полоски поперек и туго сверните каждую полоску. Положите эти рулетики на стол торчком, и они будут прекрасно сочетаться с маленьким октаво. Толщина или материал бумаги, используемой для удержания веса, точно такая же, как и раньше, только она устроена по-другому, то есть "собрана".³⁵ Следовательно, если стену собрать, как

бристольскую доску, она выдержит больший вес, чем если бы она оставалась настенной завесой. Палочки, в которые вы его собираете, называются *опорами*. Опора - это свернутая стена.

§ II. Теперь вы не сможете обработать стену так, как вы обработали бристольскую доску, и сразу же скрутить ее; но давайте посмотрим, как вы *можете* ее обработать. Пусть А, [рис. IX.](#), составьте план стены, которую вы сделали неудобно и дорого толстой, и которая все еще кажется немного слабоватой для того, что она должна нести: разделите ее, как в пункте В, на равные промежутки, a , b , a , b и c . Вырежьте из него по тонкому ломтику через каждые a с каждой стороны и положите вырезанные ломтики через каждый b с каждой стороны, и у вас получится схема на уровне В с точно таким же количеством кирпичей. Но ваша стена теперь настолько сконцентрирована, что, если он был только немного слишком слаб, то он будет сильнее, чем это нужно; так что вы можете сэкономить пространство, а также ваши кирпичи, срезая углы более толстые части, как полагаю, 3., 3., 3., 3., на С: и теперь у вас есть ряд пилонов, соединенных стеной, завесой, которая, на меньшей площади и с меньшим количеством материалов, сделаем работу стене на отлично.

Рис. IX.



§ III. Я не говорю, сколько можно срезать в углах c , c — это математический вопрос, которым нам не нужно утруждать себя: все, что нам нужно знать, это то, что из каждого среза, который мы берем из “ b ” и наносим на “ a ”, мы можем сохранить определенный процент пространства и кирпичей, пока, предположив, что нам не нужна стеновая завеса сама по себе, эта последняя полностью не истончится, как и стена. пояс леди Эвенел и, наконец, обрывается, и у нас не остается ничего, кроме ряда квадратных опор, Д.

§ IV. Но пришли ли мы еще к форме, которая будет занимать больше места и использовать меньше материалов? Нет; и чтобы продвинуться дальше, мы должны применить к нашей стене общий принцип, который одинаково верен и в морали, и в математике, а именно, что сила материалов, или людей, или умов всегда наиболее доступна, когда она приложена как можно ближе к одной точке.

Пусть будет выбрана точка, к которой мы хотим приложить прочность наших квадратных опор. Тогда мы, конечно, поместим их прямо под ним, и точка будет в их центре. Но теперь некоторые из их материалов расположены не так близко к этой точке, как другие. Те, что по углам, находятся дальше остальных.

Теперь, если каждую частицу пирса поднести как можно ближе к его центру, то она примет форму круга.

Следовательно, круг должен быть наилучшей возможной формой плана пирса от начала времен до его конца. Круглая опора называется столбом или колонной, и вся хорошая архитектура, приспособленная к вертикальной опоре, состоит из столбов, всегда была такой и должна быть всегда, пока действуют законы вселенной.

Конечное условие представлено в точке E по отношению к таковому в точке D. Следует заметить, что, хотя каждый круг немного выступает за сторону квадрата, из которого он сформирован, пространство, срезанное под углами, больше, чем пространство, добавленное по бокам; поскольку наши материалы расположены более компактно, мы можем позволить себе расстаться с некоторыми из них при этом последнем преобразовании, как и во всех остальных.

§ V. А теперь, что делали основание и карниз стены, пока мы разрезали завесу на куски и собирали ее вместе?

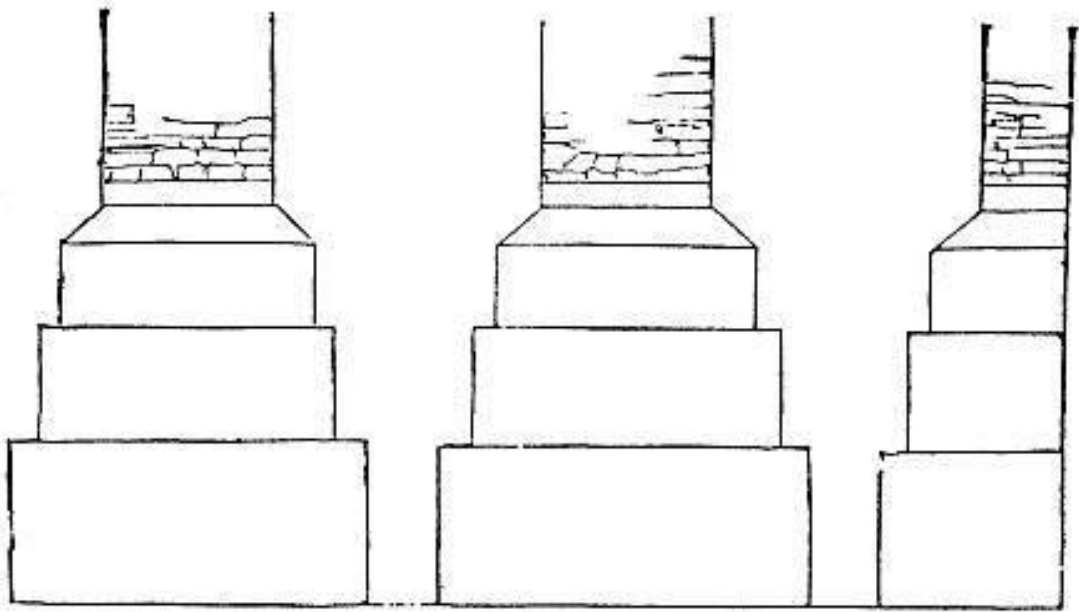
Основание также разрезается на части, собирается вместе и становится основанием колонны.

Карниз разрезается на части, собирается вместе и становится капителью колонны. Не пугайтесь нового слова, оно не означает ничего нового; капитель - это всего лишь карниз колонны, и вы можете, если хотите, называть карниз капителью стены.

Следовательно, теперь мы должны рассмотреть эти три концентрированные формы основания, завесы и карниза: сначала концентрированное основание, которое все еще называется Основанием колонны; затем концентрированное покрывало, называемое Стержнем колонны; затем концентрированный карниз, называемый Капителью колонны.

И сначала База:—

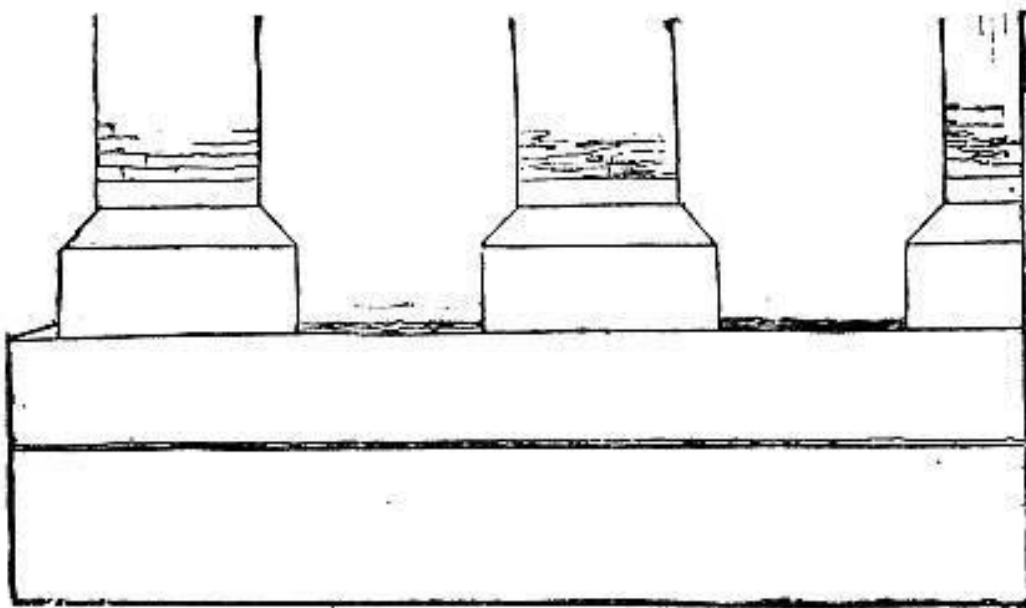
Рис. X.



§ VI. Вернитесь к основному типу, [рис. II.](#), стр. 55, и нанесите его профили в должной пропорции к основаниям стоек в точке Е на [рис. IX.](#) стр. 72: Если каждый шаг на [рис. II.](#) при точной сборке выступ всего круглого основания был бы меньше пропорционально его высоте, чем на [рис. II.](#); но приближение к результату на [рис. X.](#) достаточно точное для наших целей. (Прошу читателя обратить внимание, что я не внес ни малейшего изменения, за исключением этого необходимого выражения уменьшения диаметра, приведенного на [рис. II.](#) как это показано на [рис. X.](#), только я не нарисовал стыки камней, потому что это запутало бы очертания оснований; и я не изобразил закругления стволов, потому что в настоящее время это не имеет отношения к аргументации.) Вряд ли было бы удобно, если бы нам пришлось проходить между колоннами, протискиваться в один из этих угловых зазоров или рольставен на [рис. X.](#) Нашим первым побуждением было бы разрезать их; но мы не можем этого сделать, иначе наши опоры небезопасны. У нас есть только один другой ресурс, чтобы засыпать их, пока у нас не будет пола, достаточно широкого, чтобы мы могли легко пройти: этого мы, возможно, добьемся на первом уступе, мы почти наверняка добьемся на втором, и тогда мы сможем получить доступ к приподнятому промежутку, либо подняв землю над нижними рядами фундамента, либо по ступенькам вокруг всего здания.

[Рис. XI.](#) представляет собой расположение [рис. X.](#) обработанный таким образом.

Рис. XI.



§ VII. Но предположим, что колонны настолько огромны, что самая нижняя щель на [рис. X](#). была бы достаточно широкой, чтобы мы могли пройти через нее. Есть ли тогда какая-то причина для его заполнения? ДА. Следует помнить, что в [главе IV](#). § VIII. было заявлено, что главной причиной широкого основания стены является “то, что оно может уравнивать давление на большую поверхность”; но когда фундамент разрезают на части, как показано на [рис. X](#)., давление оказывается на ряд суженных и обособленных участков этой поверхности. Если грунт в некоторых местах более склонен к податливости, чем в других, опоры в этих местах будут проседать сильнее остальных, и это искажение системы, вероятно, будет иметь большее значение для колонн, чем для стены, потому что регулировка веса выше более деликатна; таким образом, на самом деле нам нужен вес камней между колоннами, чтобы весь фундамент мог быть соединен в одно целое и проседать вместе, если он вообще просядет: и чем массивнее колонны, тем больше нам потребуется заполнить промежутки между их основаниями. В лучшей форме греческой архитектуры промежутки заполнены до основания ствола, а колонны не имеют самостоятельного основания; они стоят на ровном основании своего фундамента.

§ VIII. Такая конструкция не только допустима, но и, когда колонна имеет большую толщину пропорционально своей высоте и достаточная твердость либо основания, либо подготовленного пола очевидна, она является лучшей из всех, обладая странным достоинством в своей чрезмерной простоте. Это связано или должно быть связано в наших умах с глубоким значением первобытного памятника. “И взял Иаков камень, который он положил вместо подушки своей, и поставил его вместо столба”. Мне не кажется, что он сначала заложил для этого основу. Если вы попытаетесь установить основание для скальных опор Стоунхенджа, вы вряд ли обнаружите, что они улучшены; а два из самых совершенных зданий в мире, Парфенон и дворец дождей в Венеции, не имеют оснований для своих колонн: у последнего они действительно есть для верхних аркадных стволов; и когда-то, как говорят, у него было непрерывное приподнятое основание для нижних; но последовательные возвышения площади Святого Марка покрыли это основание и части самих стволов завалом брусчатки; и все же здание, я не сомневаюсь, такое же мощное, как и все остальные. величественный, как всегда. Наконец, две самые благородные колонны Венеции, привезенные из Акко, стоят на гладкой

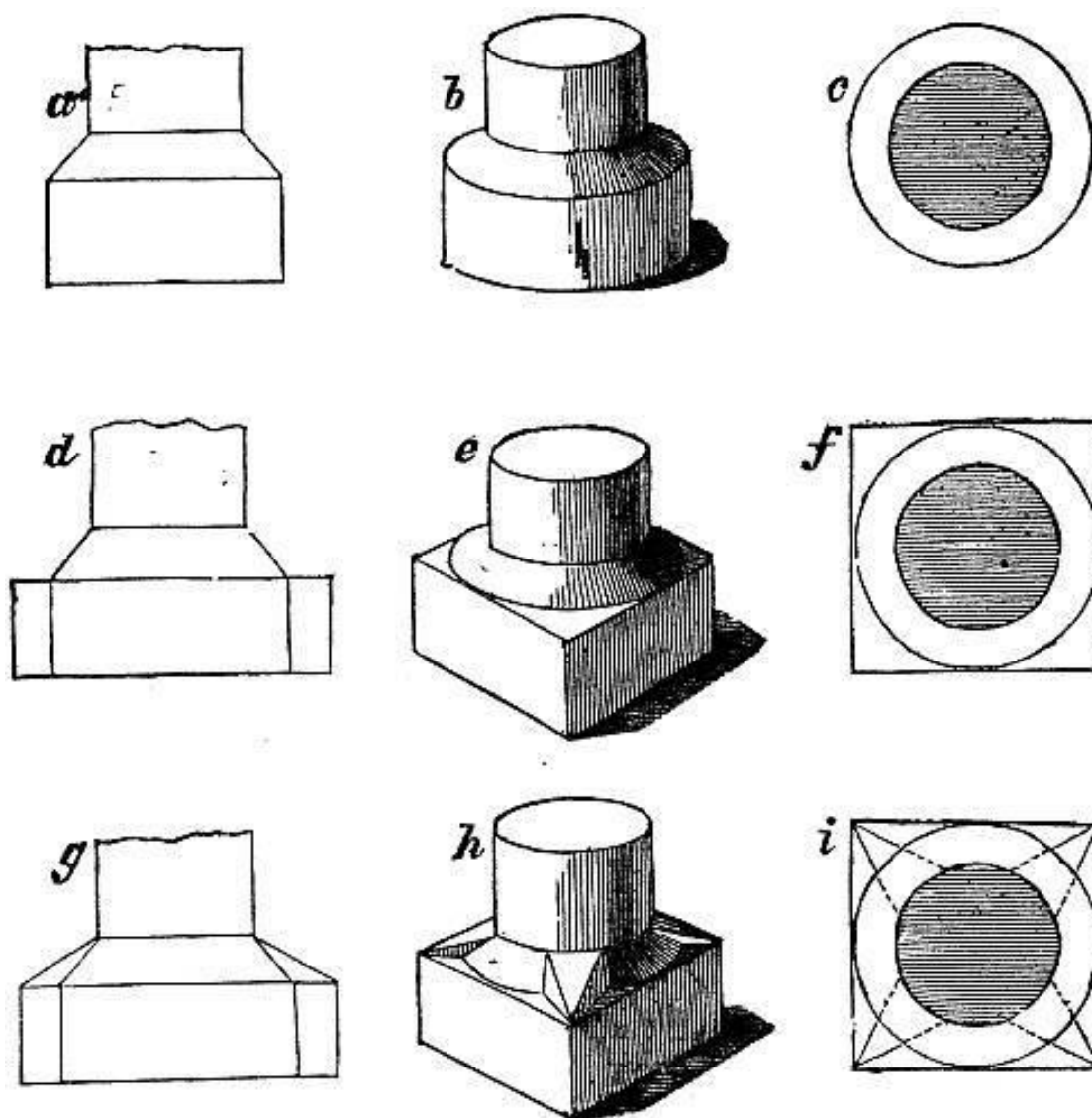
мраморной поверхности Пьяцетты, не имея никаких независимых оснований. Снизу они довольно отломаны, так что вы можете заглянуть под их части и стоять (не совсем прямо, нонесколько наклоняясь) в безопасности благодаря их собственному массивному весу. Невозможно также изобрести какие-либо основы, которые не испортили бы их.

§ IX. Но иначе обстоит дело, если столб настолько тонкий, что выглядит сомнительно сбалансированным. Он действительно будет стоять так же надежно без независимого основания, как и с одним (по крайней мере, если основание не будет иметь форму гнезда). Но на глаз это не будет казаться таким безопасным. И здесь я впервые должен выразить и применить принцип, с которым, я полагаю, читатель сразу согласится, — функции, необходимые для того, чтобы представить безопасность воображению, часто являются такими же важными составляющими хорошей архитектуры, как и те, которые требуются для обеспечения безопасности как таковой. Было сказано, что основание стены - это ступня или лапа стены. Точно так же, и с более четкой аналогией, основание пирса - это ступня или лапа пирса. Давайте, в таком случае, воспользуемся подсказкой природы. Нога выполняет две функции: подниматься и твердо стоять. Насколько он должен держаться, он незакрытый, с небольшим выступом, — посмотрите на слона (дорическое основание животного);³⁶ насколько он должен крепко держаться, он раздвоенный и когтистый, с широкими выступами, — посмотрите на орла.

§ X. Теперь понаблюдайте. Пропорционально массе колонны, мы требуем, чтобы ее опора выражала просто силу опоры; фактически, она может обойтись и без опоры, как Сквайр в "Чеви Чейз", если только земля будет достаточно твердой. Но если колонна тонкая и выглядит так, как будто она может потерять равновесие, мы требуем, чтобы она выглядела так, как будто она держится за землю, или земля удерживает ее, неважно, что именно, — какое-то выражение когтя, опоры или гнезда. Теперь давайте вернемся крис. XI. и возьмем там одно из оснований в том состоянии, в котором мы его оставили. Мы можем опустить две нижние ступени (с которыми нам больше нечего делать, поскольку они стали единым полом или фундаментом всего здания), и, ради большей ясности, я не буду рисовать кирпичи в шахте или плоский камень, который их несет, хотя читатель должен предположить, что они останутся такими, как показано нарис. XI.; но я нарисую только шахту и два ее основных элемента основания, Xb и Yb, как объяснено настр. 65, выше: и теперь, выражая округление этих чисел на a в несколько большем масштабе мы имеем профиль a , рис. XII.; b - перспективный вид такого основания, видимого сверху; и с-его план.

§ XI. Теперь я совершенно уверен, что читатель не удовлетворен стабильностью этой формы, как она видна на b ; и он никогда не был бы удовлетворен основным контуром круглого основания. Заметьте, мы приложили некоторые усилия, чтобы придать элементу Yb эту круглую форму, и все, чего мы добились, делая это, — это неудовлетворительный и неустойчивый вид основания; главная причина этого в том, что круг, если он не заключен в прямые линии, никогда не имеет вида крепления или определенного места, ³⁷ мы подозреваем, что он движется, подобно небесному шару; и второе, что все основание, рассматриваемое как подножие древка, не имеет ни хватки, ни удержания: это косолапость, и выглядит слишком тупым для того, чтобы его можно было использовать. конечность — она хочет, по крайней мере, расширения, если не деления.

Рис. XII.



§ XII. Предположим, тогда, вместо того чтобы создавать столько проблем с элементом Yb, мы сэкономим время и трудозатраты и оставим его в виде квадратного блока. Xb, однако, очевидно, должен следовать за колонной, поскольку его условие таково, что он должен наклоняться к самому основанию настенной завесы и того, чем становится настенная завеса. Таким образом, углы Yb будут выступать за пределы окружности Xb, и мы получим (рис. XII.) профиль *d*, вид в перспективе *e* и план *f*. Я совершенно уверен, что *e* нравится читателю гораздо больше, чем *b*. Теперь круг установлен, и мы не боимся, что он сдвинется с места. Ножка имеет большее расширение, и, кроме того, мы сэкономили трудозатраты при небольшой потере пространства, поскольку промежуток между основаниями такой же большой, как и раньше, — мы только заполнили углы квадратов.

Но разве невозможно исправить форму еще больше? Наверняка все еще существует видимость разделения между Xb и Yb, как будто одно может соскользнуть с другого. Ступня достаточно вытянута, но также нуждается в некотором выражении захвата. У нее нет пальцев.

Предположим, мы должны были прикрепить шпору или подпорку к Xb в каждом углу, чтобы надежно удерживать ее в центре Yb. Мы сделаем это в максимально простой форме. У нас будет

выступ, или небольшой контрфорс, идущий прямо от угла Yb до вершины Xb и, как видно сверху, имеющий форму треугольника. Применяя такие отростки на [рис. XII.](#), мы получаем диагональный профиль в точке g , перспективу h и план i .

§ XIII. Я совершенно уверен, что читателю больше всего нравится последнее основание, и он чувствует, что оно самое прочное. Но он должен тщательно различать это ощущение или воображение глаза и реальную стабильность конструкции. То, что эта реальная стабильность была немного повышена изменениями между b и h , на [рис. XII.](#), верно. В основании h несколько меньше шансов случайного смещения и несколько больше прочности и веса. Но это очень незначительное повышение безопасности не имеет никакого значения по сравнению с общими требованиями структуры. Колонна должна быть *идеально* закреплена, и более чем надежно, с основанием b , иначе здание будет небезопасным, какое бы другое основание вы ни установили к колонне. Изменения вносятся не ради почти незаметного повышения безопасности, которое они предполагают, а для того, чтобы убедить глаз в реальной безопасности, которую, по-видимому *appears*. Это особенно относится к подпоркам или шпорам, которые на самом деле абсолютно бесполезны, но имеют первостепенное значение как выражение безопасности. И это станет очевидным, когда мы заметим, что они были выше, совершенно произвольно предполагаемой треугольной формы. Почему треугольной? Почему бы не сделать выступ шире и прочнее, чтобы он занимал всю ширину угла квадрата и полностью расширял Xb до края квадрата? Просто потому, что, какой бы ни была его ширина, в действительности он не обладает никакой поддерживающей силой; и *выражение* поддержки является наибольшим там, где он принимает форму, приближающуюся к форме шпоры или когтя животного. Однако позже мы обнаружим, что она действительно должна быть намного шире, чем на [рис. XII.](#), где она сужена, чтобы сделать ее структуру более понятной.

§ XIV. Если читатель решит рассматривать эту шпору как эстетическую черту в целом, он волен так и поступить и перенести то, что мы здесь сказали о ней, в начало [главы XXV](#). Я думаю, что его истинное место здесь, как *выражения* безопасности, а не средства красоты; но я приму только установленную форму e на [рис. XII.](#), которая, безусловно, как конструкция, проще, прочнее и совершеннее, чем b . Теперь пару слов о его материалах. Следует помнить, что основание стены было построено из камней, более аккуратно обтесанных, поскольку они располагались выше; а элементы Y и X основания пирса были самыми высокими из собранных элементов основания стены. Но точно пропорционально этому скоплению или концентрации по форме, должно быть, по возможности, скопление или концентрация вещества. Ибо, поскольку весь вес здания теперь должен опираться на небольшое и ограниченное пространство, тем более важно, чтобы оно было принято сплошной каменной кладкой. Поэтому Xb и Yb , по возможности, должны быть сделаны из одного камня; или, если ствол небольшой, оба вырезаны из одного блока, особенно если к Xb необходимо добавить шпоры. Читатель не должен сердиться на меня за то, что я излагаю вещи столь самоочевидные, ибо все это необходимые этапы в цепи аргументации, которую я не должен нарушать. Даже этот переход от отдельных камней к единому блоку не лишен значения; поскольку частью реальной службы и ценности элемента Yb является обеспечение для приема стержня поверхности, свободной от стыков; и глаз всегда воспринимает его как прочное покрытие всех неровностей или трещин в более мелкой каменной кладке пола.

§ XV. Я еще ничего не сказал ни о соотношении высоты Yb к его ширине, ни о соотношении Yb и Xb друг к другу. И то, и другое во многом зависит от высоты шахты и, кроме того, может

изменяться в определенных пределах по усмотрению архитектора. Таким образом, пределы высоты Yb могут быть указаны в общих чертах. Если он выглядит таким тонким, что вес колонны наверху может его сломать, значит, он слишком низкий; а если он превышает свою ширину, значит, он слишком высокий. Максимально допустимая высота - это высота кубического блока; ибо, если он когда-либо станет выше, чем в ширину, он сам станет частью опоры, а не ее основанием.

§ XVI. Я также предположил, что Yb при расширении из-под Xb, как всегда, расширяется в квадрат, и четыре ответвления должны быть добавлены только по углам. Но Yb может быть расширен до пятиугольника, шестиугольника или многоугольника; и тогда Xb может иметь пять, шесть или множество ответвлений. Однако по мере увеличения количества сторон шпоры становятся короче и менее энергичными в своем действии, и квадрат в большинстве случаев является наилучшей формой.

§ XVII. До сих пор мы полностью исходили из предположения о том, что столпов много и они расположены в определенном диапазоне. Предположим, однако, что нам требуется только один столб: поскольку вокруг него у нас есть свободное пространство, нет необходимости засыпать первые ряды его основания; нам также не нужно делать этого для выравнивания давления, поскольку давление, которому нужно противостоять, зависит только от него самого. При таких обстоятельствах хорошо выставлять нижние ярусы фундамента, а также Yb и Xb. Благородные основания двух гранитных колонн Пьяцетты в Венеции образованы целым рядом элементов, приведенных на [рис. X](#). нижние ярусы переходят в ступени с превосходной пропорциональностью ширине ствола. Элемент Xb, конечно, круглый, с соответствующей декоративной лепниной, которая здесь не рассматривается; Yb восьмиугольный, но заполненный в квадрат некоторыми любопытными группами фигур, представляющих ремесла Венеции. Три нижеприведенных блюда восьмиугольные, их стороны расположены поперек углов самого внутреннего восьмиугольника, Yb. Стержни имеют 15 футов в окружности, а самые нижние восьмиугольники основания 56 (по 7 футов с каждой стороны).

§ XVIII. Отдельно стоящие здания, как и наш собственный Памятник, представляют собой не колонны, а башни, построенные в имитации Колонн. Как башни, они варварские, темные, неудобные и небезопасные, к тому же лгут и притворяются тем, кем они не являются. Как оглобли они варварские, потому что были спроектированы в то время, когда архитекторы эпохи Возрождения ввели и принудили принять в качестве *правила приличия* нечто вроде столбчатых туфель на высоком каблуке, которые они называли пьедесталом и которые по отношению к истинному основанию были точно такими же, какими были котурны греческого актера по отношению к сандалии греческого джентльмена. Но греческий актер, я полагаю, знал лучше, чем выставлять напоказ или украшать свою пробковую подошву; и с оглоблями, как у героев, гораздо лучше снять сандалию, чем надеть котурну. Действительно, бывают случаи, когда может потребоваться пьедестал; возможно, лучше поднять древко из внезапного углубления в цоколе до уровня других, его спутников, с помощью пьедестала, чем устанавливать более высокое древко; или, возможно, лучше поместить древко из алебаstra, если в остальном оно слишком короткое для нашей цели, на пьедестал, чем использовать древко большего размера из более грубого материала; но в каждом случае пьедестал - это подручное средство, а не дополнительное совершенство. Аналогичным образом, мужчинам иногда может быть удобно

ходить на ходулях, но не носить их в качестве декоративной части одежды. Основания колонны Нельсона, Монумента и колонны на Вандомской площади являются для древков точно такими же, какими были бы украшенные орнаментом деревянные ножки для людей.

§ XIX. Пока что о основаниях отдельно стоящих стволов. Поскольку мы еще не знаем, каким образом, вероятно, будут сгруппированы стволы, мы ничего не можем сказать о сгруппированных стволах, пока не узнаем больше о том, что они должны поддерживать.

Наконец, на протяжении всех наших рассуждений о основании мы предполагали, что пирс должен быть круглым. Но могут возникнуть обстоятельства, препятствующие приведению его к такой форме, и он может остаться квадратным или прямоугольным; тогда его основанием будет просто основание стены, повторяющее его контур, и у нас нет выступов по углам. Это многое может пригодиться в отношении оснований пирсов; затем мы должны изучить концентрацию Стеновой завесы, или Вала.

35 Этот эксперимент не совсем справедлив в таком грубом виде; поскольку небольшие рулоны своим увеличением прочности обязаны гораздо больше своей трубчатой форме, чем скоплению материала; но если бумагу разрезать на маленькие полоски и крепко связать вместе в три или четыре плотных жгута, она продемонстрирует увеличение прочности, достаточное для демонстрации принципа. Посмотрите, однако, [Приложение 16](#) “Прочность валов”.

36 [Приложение 17](#), “Ответ мистеру Гарбетту”.

37 Еще в большей степени, чем любая другая фигура, заключенная в изогнутую линию: ибо круг в его отношении к собственному центру является кривой наибольшей устойчивости. Сравните § XX. из [главы XX](#).

ГЛАВА VIII.

ШАХТА.

§ I. В предыдущей главе мы видели, как при преобразовании стенки в квадратную или цилиндрическую шахту при каждом изменении формы мы расходовали некоторое количество материала. Пропорционально количеству, отданному таким образом, необходимо, чтобы то, что мы сохраняем, было хорошим в своем роде и хорошо сочеталось, поскольку теперь от этого зависит все.

Ясно также, что лучшим материалом и с наибольшей концентрацией являются природные кристаллические породы; и что, придав нашей стене форму шахт, мы можем получить возможность использовать этот лучший материал и заменить цементированные кирпичи на кристаллизованные каменные блоки. Таким образом, общая идея идеальной шахты заключается в том, что из цельного камня вытесывают более или менее вытянутую и цилиндрическую форму. При такой форме или, по крайней мере, при более грубой форме длинного камня, установленного вертикально, концепция настоящих шахт, по-видимому,

первой пришла в голову человеческому уму; ибо читатель должен тщательно запомнить это раз и навсегда: из этого ни в малейшей степени не следует, что порядок архитектурных элементов, наиболее разумный в их расположении, наиболее вероятен в их изобретении. Я теоретически вывел шахты из стен, но шахты никогда не были так аргументированы в архитектурной практике. Человек, который первым подпер соломенную крышу жердями, был первооткрывателем их принципа; а тот, кто первым обтесал из длинного камня цилиндр, стал самым совершенным в их практике.

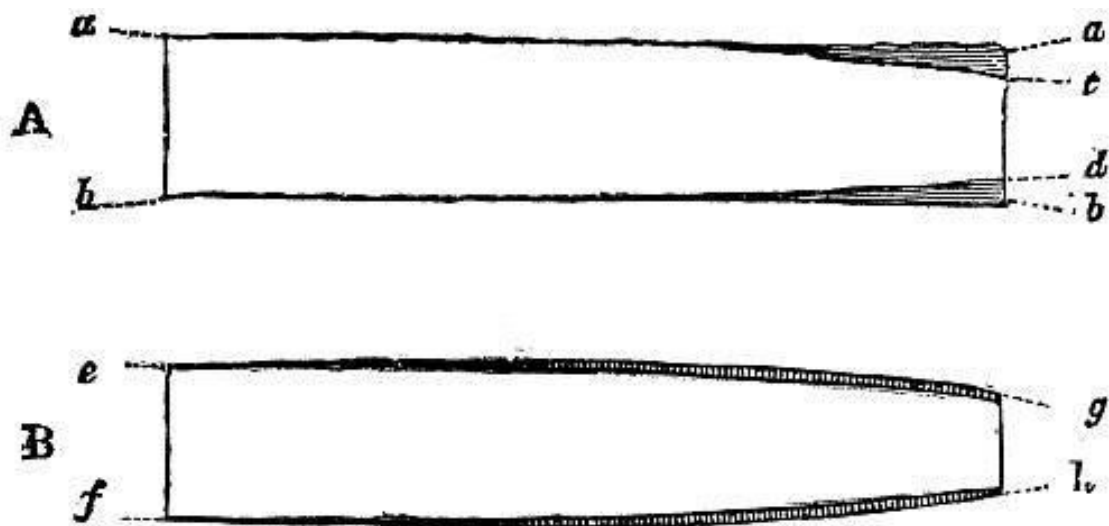
§ II. Совершенно очевидно, что шахты такого типа (мы будем называть их для удобства *блочными* шахтами) должны быть сложены из камня, не подверженного изъёмам или трещинам; и поэтому мы не должны больше продолжать наши рассуждения, как будто всегда можно сделать то, что должно быть сделано наилучшим образом; поскольку стиль национальной архитектуры, очевидно, может в значительной степени зависеть от характера горных пород страны.

Наши собственные английские породы, которые дают превосходный строительный камень из своих тонких и легко делимых слоев, по большей части совершенно неспособны быть обработанными в шахты любого размера, за исключением только гранитов и уинстоунов, твердость которых делает их неподатливыми для обычных целей; и поэтому в английской архитектуре нет примеров применения блочных шахт в широких масштабах; в то время как легкость получения больших масс мрамора частично была причиной принятия в Греции и Италии определенных благородных типов архитектурных форм, характерных для этих стран или, когда встречаются в других местах, производных от них.

Однако, сводя наши стены к шахтам, мы не рассчитывали на вероятность получения лучших материалов, чем те, из которых были построены стены; и поэтому мы сначала рассмотрим форму шахты, которая будет наилучшей, когда у нас будут лучшие материалы; а затем рассмотрим, насколько мы можем имитировать или насколько разумно будет имитировать эту форму с любыми материалами, которые мы сможем получить.

§ III. Теперь, когда я дал читателю землю и камни, чтобы он мог сам узнать, как построить свою стену, я дам ему мраморный блок и резец, чтобы он мог сам узнать, как придать форму своей колонне. Пусть он предположит, что данная ему таким образом удлиненная масса, грубо обтесанная до толщины, которую он рассчитал, будет пропорциональна весу, который она должна нести. Условия устойчивости потребуют, чтобы при отделке была сделана некоторая поправка на любую возможность незначительного нарушения или просадки грунта вниз, и что, поскольку все должно зависеть от прямолинейности ствола, должно быть оставлено как можно меньше шансов на то, что он выйдет из равновесия. Поэтому будет разумно оставить его немного толще у основания, чем вверху. Определив это превышение диаметра у основания, читатель должен спросить себя, как наиболее легко и просто сгладить колонну от одного конца до другого. Разрезать его на настоящий конус с прямыми сторонами было бы делом большого труда и тонкости, а также постоянного риска слишком глубоко врезаться в него. Почему бы не оставить немного места для случайного штриха, слегка сделать его, *очень* слегка выпуклым, и сгладить изгиб на глаз между двумя концами? вы сэкономите много хлопот и времени, а вал будет еще прочнее.

Рис. XIII.



Соответственно, это естественная форма шахты с отдельным блоком. Она лучшая. Никакая другая никогда не будет столь приятной для ума или глаза. Я не имею в виду, что он не способен к более утонченному исполнению или применению некоторых законов эстетической красоты, но что он является лучшим получателем исполнения и субъектом права; лучше в любом случае, чем если бы вы приложили больше усилий и вырезали его ровно.

§ IV. Однако вы заметите, что выпуклость должна быть очень незначительной и что стержень не должен *выпирать* в центре, а сужаться от основания по изогнутой линии; своеобразный характер изгиба вы сможете лучше разглядеть, преувеличив на диаграмме условия его формирования.

Пусть *a, a, b, b*, в точке А, [рис. XIII.](#), будь то грубый брус древка, положенный на землю; и такой толщины, какая вам случайно может потребоваться; вы оставите его такой же толщины у основания в точке А, но на другом конце вы отметите на нем диаметр *d*, который вы намереваетесь придать ему на вершине; затем вы возьмете свой молоток и стамеску и, работая от *c* и *d*, грубо обстругаете углы, заштрихованные на рисунке, чтобы уменьшить диаметр. придайте форму стержня фигуре, описанной внутренними линиями в А и внешними линиями в В; затем разгладьте ее, удалите затененные части в В и оставьте готовый стержень в форме *внутренних* линий *e, g, f, h*.

Результатом этой операции, конечно, будет то, что стержень быстрее сужается к вершине, чем у земли. Обратите на это пристальное внимание; это вопрос огромной будущей важности.

§ V. Пока что речь идет о форме отсоединенных или блочных валов. Мы не можем развивать этот тип дальше, руководствуясь исключительно конструктивными соображениями: давайте перейдем к использованию более дешевых материалов.

К сожалению, на практике этот шаг должен быть сделан в ближайшее время. Точно так же трудно добывать, транспортировать и поднимать блочные стволы длиной более десяти-двенадцати футов, за исключением случаев, когда они расположены в примечательных местах и представляют собой предметы исключительного величия. Поэтому большие колонны всегда состоят более чем из одного каменного блока. Такие столбы либо соединены, как базальтовые колонны, и состоят из цельных кусков камня, установленных один над другим; или

они представляют собой заполненные *башни*, построенные из мелких камней, скрепленных в массу, с большей или меньшей регулярностью: тщательно помните об этом различии, оно имеет большое значение; для соединенной колонны каждый камень, составляющий, каким бы тонким он ни был, является (так сказать) полным *срезом* шахты, так же прочен, как и блок-колонна из одного камня, при условии, что на него не воздействуют силы, которые имели бы тенденцию разрушаться. вызвать горизонтальное смещение. Но колонна, построенная как заполненная башня, конечно, может треснуть в любом направлении, если ее цемент поддастся.

Но в любом случае очевидно, что вся конструктивная основа изогнутого контура сразу же разрушается. Далеко не простая или естественная процедура, подгонка каждой части изгиба к другой в отдельных камнях потребовала бы болезненной осторожности и значительного масонского мастерства; в то время как в случае засыпанной башни изгиб наружу был бы даже небезопасен; поскольку ее наибольшая прочность (и это тем более пропорционально ее небрежной постройке) заключается в ее коре, или оболочке из наружного камня; и это, если изогнуть наружу, сразу же лопнет, если сильно нагрузить сверху.

Следовательно, если изогнутые очертания когда-либо сохраняются в таких стержнях, то это должно подчиняться только эстетическим законам.

§ VI. Но дальше. Не только изгиб, но даже сужение прямыми линиями было бы несколько затруднительно выполнить в разрезной колонне. Там, где, действительно, вся шахта состоит из четырех или пяти блоков, поставленных один на другой, диаметры могут быть легко определены в последовательных соединениях, а камни обтесаны под одним и тем же наклоном. Но это становится достаточно хлопотным, когда стыков много, так что колонна похожа на грудку сыра; или когда она должна быть сложена из мелких и неправильной формы камней. Естественно, что в одном случае мы должны были бы нарезать все сыры одинакового диаметра; в другом - строить по отвесу; и в обоих случаях вообще отказаться от заострения.

§ VII. Дальше. Поскольку вероятность, в одном случае, горизонтального смещения, а в другом - образования неправильной трещины, значительно возрастает из-за того, что стержень состоит из швов или мелких камней, для выдерживания данного веса требуется больший объем стержня; и, *при прочих равных условиях*, сочлененные и зацементированные стержни должны быть толще пропорционально весу, который они несут, чем те, которые состоят из одного блока.

Здесь мы имеем, очевидно, естественные причины очень заметного разделения архитектурных школ: одна группа состоит из зданий, стволы которых либо из цельного камня, либо с несколькими соединениями; стволы, следовательно, изящно сужаются и уменьшаются путем последовательных экспериментов до максимально узкого диаметра, пропорционального весу, который они несут; и другая группа охватывает те здания, стволы которых состоят из множества соединений или из мелких камней; стволы, которые, следовательно, не сужаются, а довольно толстые и тяжеловесные пропорционально весу, который они несут; последняя школа, очевидно, несколько несовершенна и незлегантна по сравнению с первой .

Также, возможно, может показаться, что такое расположение материалов в цилиндрических стержнях вообще вряд ли пришло бы в голову народу, у которого не было больших блоков, из которых их можно было бы вырубить; и что древко, построенное из множества кусков, вероятно, является производным от древка, вытесанного из нескольких или из одного.

§ VIII. Поэтому, если вы возьмете хорошую геологическую карту Европы и ткнете пальцем в места, где вулканическое воздействие обеспечивает поступление травертина или мрамора в доступных массах, вы, вероятно, отметите точки, где зародились и развивались типы первой школы. Если, в следующем месте, вы отметите районы, где изломанный и неровный базальт, уинстон или сланцеватый песчаник поставляют материалы на действительно более простых условиях, но фрагментарные и неуправляемые, вы, вероятно, различите некоторые места рождения производной и менее изящной школы. В первом случае вы тронете пальцем Пестум, Агриджент и Афины; во втором - Дарем и Линдисфарн.

Валы большого первичного косяка, действительно, в своей первоначальной форме такие же массивные, как и валы других, и тенденция обоих заключается в постоянном уменьшении их диаметров: но в первом косяке это истинное уменьшение толщины независимой опоры; в последнем это кажущееся уменьшение, получаемое за счет придания ему вида группы второстепенных опор. Различие, однако, которое нас интересует, заключается не в гибкости, а в вертикальном или изогнутом контуре; и в целом мы можем отметить, что, хотя во всем диапазоне северных работ перпендикулярная шахта проявляется в постоянно более четком развитии, во всех группах, унаследовавших дух греции, шахта сохраняет свою изогнутую или сужающуюся форму; и появление вертикальной отдельно стоящей шахты во все времена в европейской архитектуре можно рассматривать как одно из наиболее важных побочных свидетельств северного влияния.

§ IX. Необходимо ограничить это наблюдение европейской архитектурой, потому что египетская шахта часто остается нетронутой, как и Северная. Похоже, что центральный южный, или греческий вал, был сужен или изогнут по эстетическим, а не конструктивным принципам; а египетский, который предшествует, и Северный, который следует за ним, оба вертикальные, первый потому, что лучшая форма не была обнаружена, другой потому, что ее невозможно было достичь. Оба в определенной степени варварские; и оба обладают в сочетании и в своих украшениях силой, совершенно отличной от силы греческого древка, и, по крайней мере, столь же впечатляющей, если не столь восхитительной.

§ X. До сих пор мы говорили о древках так, как если бы их количество было постоянным и изменялся только их диаметр в зависимости от переносимого веса. Но это предположение, очевидно, необоснованно, ибо один и тот же вес может переноситься либо многими и тонкими, либо несколькими и массивными стрелами. Если читатель обратится [крис. IX.](#), он обнаружит, что количество шахт, на которые была разделена стена, полностью зависело от длины пространства, b , a , b и c . Длина, которая была произвольно установлена. Мы вольны делать эти промежутки той длины, которую выберем, и при этом увеличивать количество и уменьшать диаметр стержней, или *наоборот*.

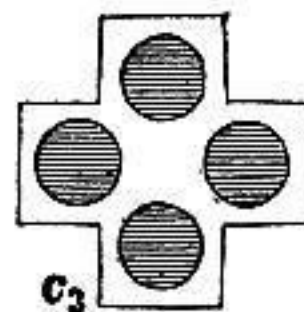
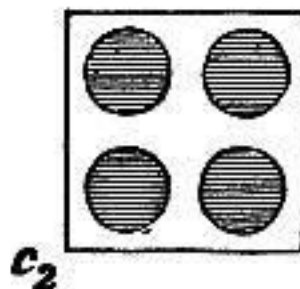
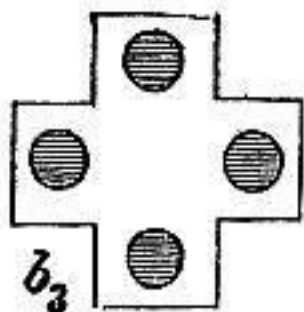
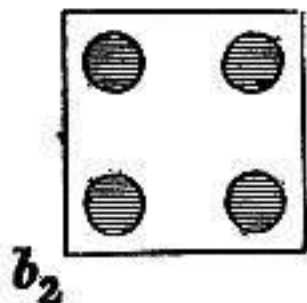
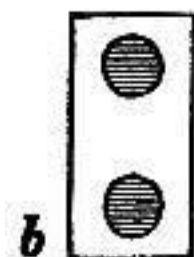
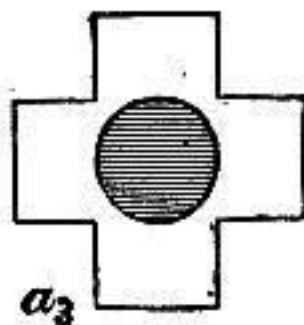
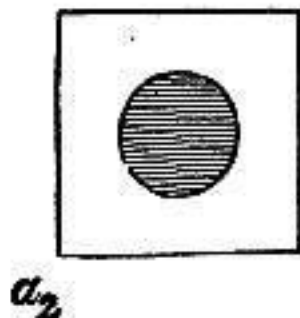
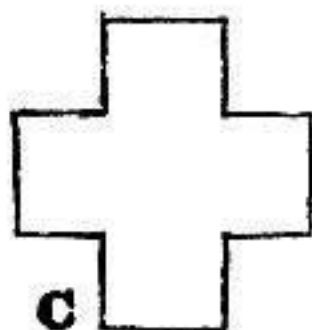
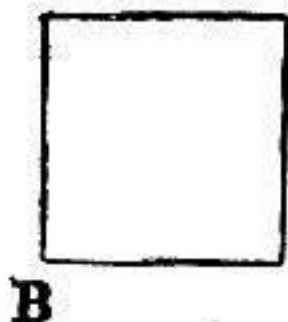
§ XI. Предполагая, что материалы в каждом случае будут одного вида, выбор в значительной степени остается на усмотрение архитектора, только существует ограничение, с одной стороны, на увеличение тонкой шахты из-за неудобства суженного интервала, а с другой - на расширение массивной шахты из-за потери ширины здания.³⁸ Обычно это наилучшая пропорция, которая является естественным средним между двумя ограничениями; склонение в сторону изящества или величия в зависимости от выразительного замысла работы. Я говорю "*обычно наилучший*", потому что в некоторых случаях это изобретение для выражения может превалировать над всеми другими соображениями, и колонна излишне массивна или фантастически мала, чтобы

поразить зрителя благоговением или удивлением.³⁹ Однако на практике архитектор редко бывает вынужден использовать только один вид материала; и его выбор часто лежит между использованием большого количества прочных и совершенных небольших стержней или меньшим количеством собранных по частям и зацементированных больших стержней. Часто в ближайших карьерах можно добыть блоки, из которых можно нарезать стволы длиной восемь или двенадцать футов и округлостью четыре или пять футов, в то время как более крупные стволы можно добыть только в отдаленных местностях; и тогда возникает вопрос между совершенством меньших деталей и несовершенством более крупных. Мы найдем бесчисленные примеры в Италии, когда первый выбор был сделан смело и, я думаю, наиболее мудро; и великолепные здания были составлены из систем небольших, но совершенных шахт, умноженных и наложенных друг на друга. До тех пор, пока идея симметрии идеальной шахты оставалась в сознании строителя, его выбор вряд ли мог быть направлен иначе, и принятие построенной шахты, похожей на башню, по-видимому, было результатом потери этого чувства симметрии из-за использования неподатливых материалов.

§ XII. Но далее: до этого момента мы говорили о шахтах, которые всегда устанавливаются в рядах и на равных расстояниях друг от друга. Но в этом нет необходимости; и существенные различия могут быть сделаны в их диаметрах, если два или более из них сгруппированы таким образом, чтобы выполнять вместе работу одного большого, причем в пределах или почти в пределах пространства, которое занимал бы больший.

§ XIII. Пусть А, В, С, [рис. XIV](#). - три поверхности, из которых В и С имеют равные площади, и каждая из них вдвое больше, чем А: тогда предположим, что все они загружены на одинаковую высоту, В или С будут иметь вдвое больший вес, чем А; следовательно, для переноски В или С в нагруженном состоянии нам понадобится вал вдвое большей прочности, чем для переноски А. Пусть S - вал, необходимый для переноски А, а S2 - вал, необходимый для переноски В или С; тогда S3 можно разделить на два вала или S2 - на четыре вала, как у S3, все равные по площади или твердое содержимое;⁴⁰ и масса А могла бы быть безопасно перевезена двумя из них, а массы В и С, каждая, - четырьмя из них.

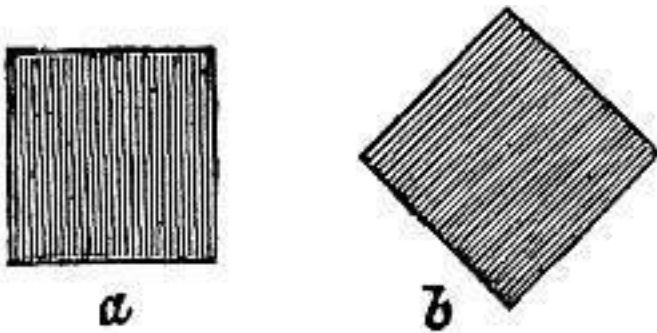
Рис. XIV.



Теперь, если мы поместим каждую из отдельных осей под центр массы, которую они должны выдерживать, как показано заштрихованными кругами в точках a , a_2 , a_3 , массы А и С будут очень плохо поддерживаться и даже В недостаточно; но примените четыре и две оси, как в точках b , b_2 , b_3 , и они будут поддерживаться удовлетворительно. Пусть вес каждой из масс удвоится, а стержни удвоятся по площади, тогда у нас будут такие расположения, как us , c_2 , c_3 ; и если снова удвоить стержни и вес, мы получим d , d_2 , d_3 .

§ XIV. Теперь сразу же будет замечено, что расположение стержней в сериях В и С всегда совершенно одинаково в их отношении друг к другу; только группа В установлена равномерно, а группа С установлена наклонно, — на одном изображен квадрат, на другом крест.

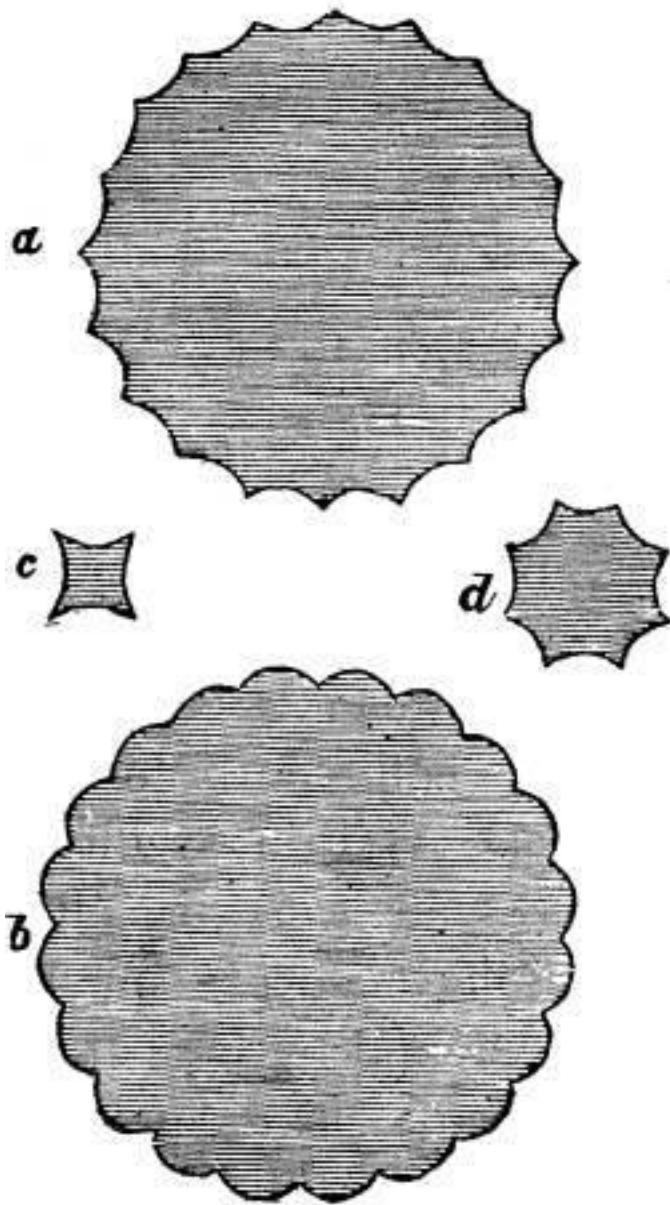
Рис. XV.



В этих двух сериях представлены основные представления о расположении стволов в южной и Северной школах; в то время как группа b , из которых b_2 - двойная, расположенная равномерно, а c_2 - двойная, расположенная наклонно, является общей для обеих. Читатель будет удивлен, обнаружив, что все сложные и разнообразные формы расположения стволов объединяются в ту или иную из этих групп; и еще больше удивится, обнаружив систему наклонного или поперечного набора, с одной стороны, и систему квадратного набора, с другой, которые по-разному отличаются от южных и северных работ. Купол собора Святого Марка и пересечение нефа и трансептов в Бове опираются на квадратные опоры; но опоры собора Святого Марка расположены перпендикулярно стенам церкви, а опоры собора Бове - наискосок к ним; и это различие даже более существенное, чем различие между гладкой поверхностью одного и тростниковой усложненностью другого. Два квадрата здесь, на полях (рис. XV.), совершенно одинакового размера, но их выражение совершенно разное, и в этом различии заключается одно из самых тонких различий между готическим и греческим духом — от вала, на котором построено здание, до мельчайших украшений. Греческий квадрат предпочтительно расположен равномерно, готический - наклонно; и это так постоянно, что везде, где мы находим уровень или даже квадрат в качестве преобладающей формы, будь то в плане или декоре, в ранних северных работах, мы можем, по крайней мере, заподозрить присутствие южного или греческого влияния; и, с другой стороны, везде, где наклонный квадрат выделяется на юге, мы можем с уверенностью искать дальнейшие свидетельства влияния готических архитекторов. Конечно, не следует слишком настаивать на этом правиле, когда в любой школе ведется целенаправленный поиск всевозможных декоративных фигур; и случайные обстоятельства могут в особых случаях перевернуть обычную систему; но свидетельства, полученные от этого персонажа, в совокупности представляют высочайшую ценность, и их отслеживание представляет особый интерес. Таким образом, можно сразу сказать, что пизанский романский стиль сформировался под некоторым ломбардским влиянием из—за наклонных квадратов,

расположенных под его арками; и в нем мы видим дух северной готики, влияющий на детали южного; наклонность квадрата в великолепно оформленном романском стиле. С другой стороны, в Монце выровненный квадрат является характерной фигурой всего убранства фасада Кафедрального собора, придавая ему в высшей степени южный характер; но детали почти полностью заимствованы из северной готики. Таким образом, здесь мы имеем южный дух и северные детали. О крестообразном очертании нагрузки на ствол, еще более положительном тесте северной работы, мы подробнее поговорим в 28-й главе; сейчас мы должны отметить некоторые дальнейшие изменения в форме сгруппированного ствола, которые открывают путь к каждому ответвлению его бесконечных комбинаций, южному или северному.

Рис. XVI.



§ XV. 1. Если группу на *d3*, [рис. XIV.](#), извлечь из-под груза и заполнить ее середину, она превратится в четырехлистник; и она будет представлять в наиболее часто встречающейся форме семейство древков, контуры которых представляют собой фольгированные фигуры,

трилистники, четырехлистники, сабельки и т.д.; из которых образец с трилистником из музея Фрари в Венеции является третьим [на рисунке II.](#), и четырехлистник из Солсбери восьмого. Однако в готической архитектуре редко можно встретить шахты этого семейства, состоящие из большого количества листов фольги, потому что многослойные шахты редко являются настоящими сгруппированными шахтами, а скорее представляют собой канализированные массивные опоры. Представителями этого семейства можно считать четырехлистник на готической стороне Альп; и египетский многоколонный древко на юге, приближающийся к общему типу, *b*, [рис. XVI.](#)

§ XVI. В точности противоположностью этому большому семейству являются шахты, каждая из сторон которых имеет вогнутые изгибы вместо выпуклых; но, собственно говоря, это вообще не сгруппированные шахты, и их надлежащее место - среди украшенных опор; только они должны быть названы здесь, чтобы отметить их точную противоположность системе с фольгой. В своей простейшей форме, представленной [рис. XVI.](#), они не имеют представителей в хорошей архитектуре, будучи явно слабыми и скудными; но приближения к ним существуют в поздней готике, например, в мерзком орлеанском соборе и в современных чугунных шахтах. В своей полностью развитой форме они являются греческими дорическими, *a*, [рис. XVI.](#), и встречаются в причудах романского стиля и итальянской готики: *d*, [рис. XVI.](#), из Кафедрального собора Монцы.

§ XVII. 2. Между *c3* и *d3* на [рис. XIV.](#) очевидно, что может быть и другое условие, представленное на *6*, [лист II.](#), и сформированное вставкой центрального стержня в четыре внешних стержня. Мы можем предположить, что эта центральная шахта расширяется пропорционально весу, который она должна нести. Если внешние стержни расширяются в той же пропорции, вся форма остается неизменной; но если они не расширяются, они могут (1) быть вытеснены расширяющимся стержнем или (2) постепенно поглощаться при его расширении, как показано на *4*, [Фото II.](#) Если они выталкиваются, то удаляются все дальше друг от друга с каждым увеличением центральной шахты; и затем на свободные места могут быть введены другие; образуя на плане центральную сферу с постоянно увеличивающимся количеством спутников, *10*, [Фото II.](#); сами спутники часто различаются по размеру и, возможно, перестают соприкасаться с центральной шахтой. Предположим, что они зафиксированы в любом из своих состояний, в то время как внутренний стержень расширяется, и они будут постепенно погружаться в него, образуя более сложные условия *4*, [Пластина II.](#) Таким образом, комбинации в целом бесконечны, даже если предположить, что центральный стержень только круглый; но их бесконечность умножается на множество других бесконечностей, когда сам центральный стержень становится квадратным или крестообразным в сечении, или сам имеет многослойную форму (*8*, [Лист II.](#)) с спутничными стержнями, вращающимися вокруг его углублений и углов во всех возможных отношениях притяжения. Среди этих бесконечных условий изменения выбор архитектора свободен, при этом обычно отмечается только одно: что, поскольку вся ценность таких опор зависит, во—первых, от того, насколько разумно они приспособлены к весу, находящемуся над ними, и, во-вторых, от того, что все они работают вместе: и ни одна из них не подведет остальных, возможно, к гибели всех, он никогда не должен увеличивать количество шахт без видимой причины в расположении накладываемых элементов: *41* и в своей увеличенной группе он должен, по возможности, избегать заметного разделения между большой центральной шахтой и ее спутниками; ибо, если это существует, спутники будут либо казаться совершенно бесполезными, или, что еще хуже, они будут выглядеть так, как будто предназначены для удержания центральной шахты вместе с помощью проводов или замуровки

в клетку; подобно железным стержням, обмотанным вокруг гибкого цилиндра, - фатальная ошибка в опорах Вестминстерского аббатства и, в меньшей степени, в благородном нефе собора в Бурже.

§ XVIII. Однако, несмотря на то, что мы таким образом разделяли или собирали наши валы, насколько удалось сохранить их изогнутые или сужающиеся очертания? До тех пор, пока они остаются различными и равными, как бы близко друг к другу они ни находились, независимая кривизна, очевидно, может сохраняться. Но когда однажды они соприкасаются, столь же очевидно, что колонна, образованная из стволов, соприкасающихся у основания и разделяющихся вверху, будет выглядеть так, как будто в самом акте деления на части. Следовательно, во всех тесно расположенных группах, и особенно в тех, у которых есть центральный стержень, приносится в жертву сужение; и с меньшим поводом для сожаления, потому что это было сделано для предотвращения оседания или деформации, которые теперь не могут произойти с отдельными членами группы. Очевидно, что работа, если она вообще безопасна, должна выполняться с гораздо большей точностью и стабильностью, когда ее опоры расположены так изящно, чем это подразумевалось бы при такой предосторожности. Следовательно, при группировании стволов почти во всех случаях к пирсу проводится истинно перпендикулярная линия; и читатель должен предвидеть, что две школы, которые, как мы уже выяснили, различаются, одна по перпендикулярным и сдвоенным стволам, а другая по изогнутым и блочным стволам, будут разделены также по использованию сгруппированных стволов; вполне вероятно, что идея группировки, какой бы предложенной она ни была, будет полностью поддержана одним, но нерешительно — другим; и что мы обнаружим, с одной стороны, здания, демонстрирующие иногда массивные формы. опоры из мелких камней, иногда сгруппированные опоры большой сложности, а с другой - более или менее правильная последовательность блочных шахт, каждая из которых рассматривается как полностью независимая от окружающих.

§ XIX. Более того, если допустить группировку стволов, то, вероятно, сложность и богатство таких устройств привлекли бы их внимание и побудили бы к их частому, даже ненужному использованию; так что вес, который могла бы нести одна стойка, предпочтительно поддерживался бы четырьмя или пятью. И если бы местный камень, фрагментарный характер которого впервые послужил причиной строительства большого пирса, лежал в слоях, достаточно прочных, чтобы обеспечить шахты очень малого диаметра, прочность и простота такой конструкции могли бы оправдать ее, равно как и ее изящество. Факт, однако, заключается в том, что очарование, которым обладает для глаза увеличение количества линий, всегда было одной из главных целей работы в сгруппированных школах; и что, помимо использования сгруппированных стержней для создания очень тонких стержневых блоков, наиболее распространенной формой, в которой встречаются такие стержни, является сплошной шарнирный стержень, каждое соединение которого отдельно вырезано по контуру требуемой группы.

§ XX. До сих пор мы предполагали, что все сгруппированные стволы были результатом или выражением фактического сбора и связывания вместе отдельных стволов. Однако это не всегда так: некоторые сгруппированные стержни представляют собой не более чем сплошные выступы, проложенные по поверхности, и их форма, по-видимому, является просто развитием некоторой продольной борозды или бороздчатости на исходном одиночном стержне. Это

скопление или исчерченность, как бы мы ни называли это, в данном случае является декоративным признаком и должна рассматриваться в разделе декора.

§ XXI. С первого взгляда читателю должно быть очевидно, что реальная пригодность к эксплуатации любого из этих сгруппированных устройств должна зависеть от относительной короткости оглобель, и что, когда весь пирс становится настолько высоким, что его второстепенные элементы становятся просто тростником или каменными прутьями, эти второстепенные элементы больше не могут нести сколько-нибудь значительный вес. И дело в том, что в самых сложных готических постройках, когда пирс высокий и его спутники стоят вдали от него, никакой реальной работы им не поручают, и все они могут быть удалены без ущерба для здания. Они являются просто *выражением* большой последовательной системы и представляют собой в архитектуре то, что часто встречается в анатомии животных, — кость или отросток кости, бесполезный при определенных обстоятельствах своей жизни для конкретного животного, у которого он обнаружен, и слегка развитый, но все же отчетливо существующий, и представляющий, ради абсолютной согласованности, ту же самую кость в ее назначенном и обычно полезном месте либо в скелетах всех животных, либо в роде, к которому принадлежит само животное.

§ XXII. Далее: поскольку нелегко получить куски камня достаточной длины для этих дополнительных стержней (особенно потому, что всегда небезопасно укладывать слоистый камень вертикально), они часто состояли из двух или более коротких стержней, поставленных друг на друга, и, чтобы скрыть неприглядное соединение, вставлялся плоский камень, вырезанный в определенных формах, которые имеют вид кольца на стержне. Теперь обратите внимание: весь пирс представлял собой соединение всей стены, основание переходит в основание, завеса - в шахту, а ряды струн завесы собираются в эти кольца; и когда это ясно выражено, и кольца действительно соответствуют рядам струн настенной завесы, они вполне допустимы и даже красивы; но в остальном, и встречаются, как в шахтах Вестминстера, посреди непрерывных линий, они являются всего лишь жалкими самодельными приспособлениями, и в последнее время, с тех пор как был изобретен газ, стали особенно неприятными из-за своего неудачного сходства с соединениями газовых балок. -трубы или обычные водопроводные трубы. Например, есть два свинцовых, по левую руку от входа в аббатство на Углу Поэта, с их припоями и воронками, выглядящими точно так же, как кольца и капители, и самым неуважительным образом имитирующими шахты аббатства внутри.

До сих пор мы прослеживали вероятные условия строения шахты в чистой теории; теперь я представлю читателю краткое изложение фактов, относящихся к этому объекту в прошлом и настоящем.

§ XXIII. В самой ранней и грандиозной архитектуре шахт, которую мы знаем, в архитектуре Египта, мы не имеем сгруппированных сооружений, должным образом так называемых, но либо одиночных и гладких шахт, либо шахт с богатым тростником и бороздками, которые представляют собой экстремальные условия сложной группы, связанной вместе для поддержания единой массы; и действительно, без сомнения, это не что иное, как имитации пучков тростника или гроздей лотоса:⁴² но в этих шахтах есть просто идея группы, а не действительная функция или структура группы; это такие же прочные и простые шахты, как и те, которые используются в качестве гладкие и просто по способу их отделки представляют глазу образ богато сложного сооружения.

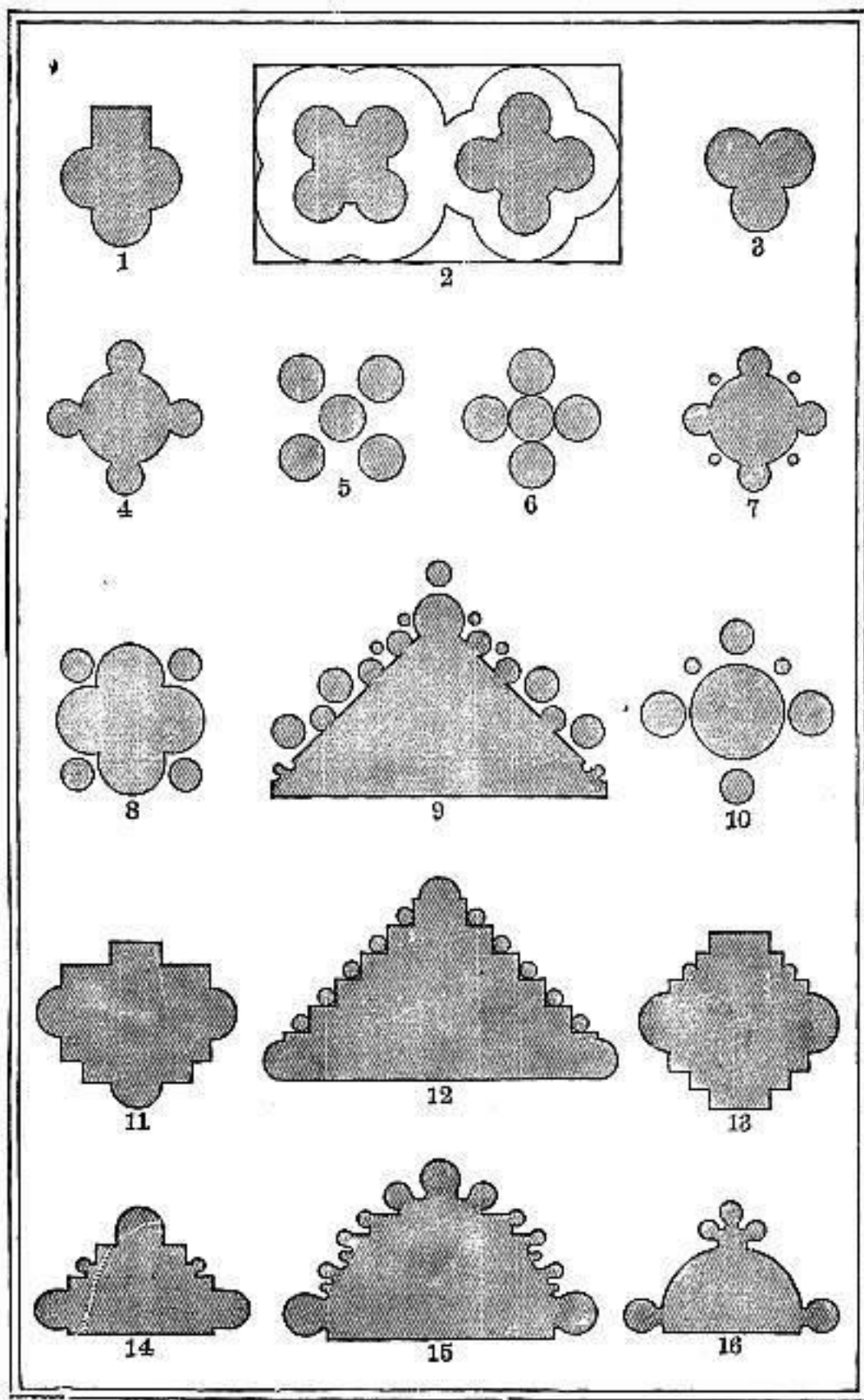
§ XXIV. После них у нас есть греческий стержень, меньший по масштабу и теряющий всякое предположение или цель внушения сложности, его так называемые рифления, как видно, так и на самом деле, являются внешним украшением.

§ XXV. Идея вала остается совершенно один в римской и Византийской мысли, но правда группировка начинается в христианской архитектуре при размещении двух или более отдельных валов бок о бок, каждый из которых имеет свои собственные работы; затем трех или четырех, еще с отдельным рабочим; затем, путем таких шагов, как упомянутые выше теоретически преследовали, количество участников увеличивается, в то время как они свернуться в единую массу, и мы наконец-то вал, видимо, состоящие из тридцати, сорока, пятидесяти или более отдельных членов; вал, который, в реальности его службы, является один вал как старые египетские, но который отличается от египетской, и всем его членам, сколько бы то ни было, у каждого индивидуальные работы, так и отдельном ребро арки и крышу снести: и, таким образом, великая христианская истина о различных услугах индивидуальной души заключена в христианских вала; и египетское рабство народ, сервитут неотделим от детей ветчины, характерно также, что в древних вал египтян, которые в свою собрался с силами речных камышах, кажется, как пески пустыни дрейф за его разрушить, чтобы вечно напоминать нам о конце связи злая. “Может ли камыш расти без грязи, или флаг расти без воды?—Таковы пути всех, забывающих Бога; и надежда лицемера погибнет”.

§ XXVI. Пусть тогда читатель четко запомнит это различие трех систем: египетская система, кажущаяся гроздью, поддерживающей простую заглавную и единый вес; греческая и римская система, единый стержень, единый вес; готическая система, разделенные стержни, разделенный вес: сначала фактически и просто разделенный, наконец, очевидно и бесконечно разделенный; так что полностью сформированный готический стержень является возвратом к египетскому, но вес разделен в одном и неделим в другом.

§ XXVII. Переход от фактического к кажущемуся скоплению в готике представляет собой вопрос, представляющий наибольший интерес; я собрал воедино секции ствола на [рисунке II](#). чтобы проиллюстрировать это и проиллюстрировать то, что в целом было заявлено выше.⁴³

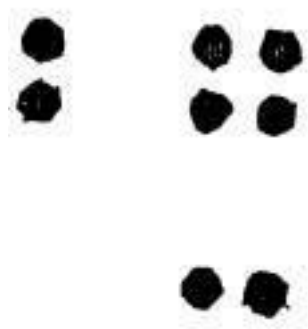
II.



ПЛАНЫ ПРИЧАЛОВ.

1. Самая ранняя, наиболее частая и, возможно, самая красивая из всех групп, также является самой простой; два стержня, расположенные как на *b* или *c*, ([рис. XIV.](#)) выше, несут продолговатую массу и заменяют еще более раннюю конструкцию *a*, [рис. XIV.](#) На [листе XVII.](#) ([Глава I. XXVII.](#)) - три примера перехода: тот, что слева, сверху, представляет собой самое раннее одностоечное устройство, неизменное в грубых романских окнах; огромная капитель в форме молотка использовалась для поддержания толщины стены. Она была быстро заменена двойной шахтой, как справа от нее; очень ранний пример из монастырей Дуомо в Вероне. Ниже приведена самая сложная и совершенная картина святого Зенона Веронского, где группа усложнена вдвойне, используются два древка, оба с секциями в виде четырехлистника. Простая двойная шахта, однако, безусловно, самая частая, как в Северной, так и в Южной готике, но по большей части ранняя; она очень часто встречается в монастырях, а в единственном монастыре на горе Святого Михаила в Нормандии между парами шахт проходит небольшая псевдокада - миниатюрный проход. Группа выполнена в великолепном масштабе, но с неправильными пропорциями, для главных опор апсиды собора в Кутансе, ее цель состоит в том, чтобы скрыть одну шахту за другой и сделать так, чтобы зрителю из нефа казалось, что апсида поддерживается отдельными необычайно тонкими шахтами. Попытка непродуманна, а результат неудовлетворителен.

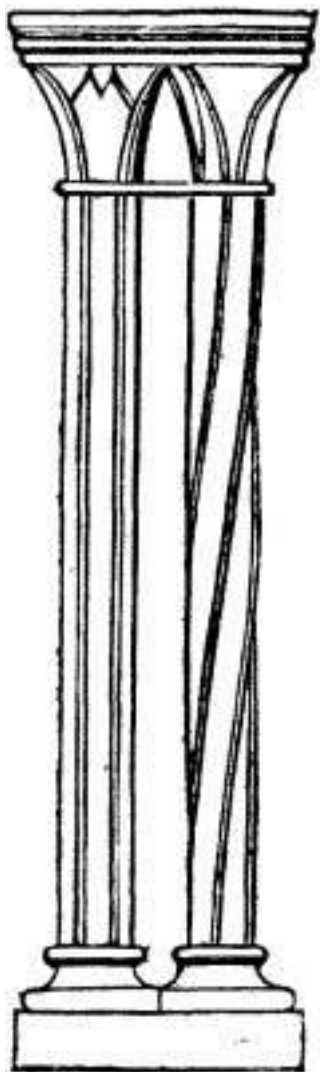
Рис. XVII.



§ XXVIII. 2. Когда эти пары стержней сближаются друг с другом, как часто бывает при поворотах углов ([рис. XVII.](#)), в результате получается четверная группа, *b 2*, [рис. XIV.](#), которую ломбардские скульпторы чрезмерно любили, обычно связывая древки в центре любовным узлом. Таким образом, они встречаются на [табличке V](#) из "Бролетто" в Комо; на углу улицы Святого Микеле Луккского, [табличка XXI.](#); и на балюстраде собора Святого Марка. Однако это группа, которую я никогда не видел используемой в больших масштабах.⁴⁴

§ XXIX. 3. Такие группы, объединенные небольшим квадратом в центре, образуют древки святого Зенона, о которых только что говорилось и которые изображены на [листе XVII.](#), которые являются одними из самых интересных произведений искусства, которые я знаю в Италии. Я привожу их полное расположение на [рис. XVIII.](#): обе шахты имеют одинаковое сечение, но при подъеме одна поворачивается на половину оборота, придавая ей изысканный спиральный контур: план их оснований с цоколем приведен на [рис. 2](#), [Фото II.](#); и обратите на это внимание внимательно, поскольку это воплощение всего, что мы наблюдали выше, с соблюдением наклонности и ровного квадрата. Утверждалось, что косая буква принадлежала северу, четная - югу: здесь мы имеем северную ломбардскую нацию, натурализовавшуюся в Италии, и вот, косая буква и четный четырехлистник соединены вместе; не перепутаны, а фактически соединены каменной перекладиной, как показано на [рисунке XVII.](#), под капителями.

Рис. XVIII.



4. Рядом с ними обратите внимание на две группы по пять стержней в каждой, 5 и 6, [рисунок II.](#), один наклонный, другой ровный. Оба сделаны с верхних этажей; наклонный - из трифориума в Солсбери; четный - из верхнего ряда шахт на фасаде собора Святого Марка в Венеции.⁴⁵

§ XXX. Вокруг этих центральных типов сгруппированы, на [фото II.](#), четыре простых примера сателлитного скопления, все в Северной готике: 4 - из Амьенского собора; 7 - из Лионского (неф пирса); 8, то же самое из Солсбери; 10 - с паперти Нотр-Дам в Дижоне, сателлиты трех величин: 9 - одна из опор между дверями той же церкви с валами четырех величин, и это пример путаницы в умах северных архитекторов между собственно опорами и косяком. молдинги (рассмотренные далее в следующей главе, § XXXI.): для этого рис. 9, представляющий собой угол на стыке двух косяков, рассматривается как богатая независимая ось, а рисунок ниже, 12, представляющий собой половину настоящей оси, рассматривается как соединение косяков.

Все эти четыре примера относятся к наклонной или Северной системе, любопытный план трилистника, 3, находится между ними, поскольку следующий за ним двойной четырехлистник *объединяет* их. Трилистник родом из Фрари, Венеция, и имеет богато обработанную капитель в византийской манере — подражание, я думаю, византийской работе готических строителей: с

ним можно сравнить 1, поскольку это одно из самых ранних изделий поперечного древка из атриума Святого Амброджо в Милане. 13 - неф-пирс церкви Святого Микеле в Павии, сохранившийся в том же состоянии, но более законченный: и 11 - другой неф-пирс из Вены, на Роне, гораздо более отчетливого римского происхождения, поскольку плоская пилястра установлена в нефе и имеет рифления, как у античной. 12 - это самое грандиозное сооружение поперечной шахты, которое я когда-либо видел, со вспомогательными шахтами в ее укромных уголках: это половина одной из больших западных опор собора в Бурже, размером восемь футов с каждой стороны, тридцать два в окружности.⁴⁶ Затем тот, что ниже (15), представляет собой половину нефа Руанского собора, показывая способ, которым такие условия, как в Дижоне (9) и в Бурже (12), были объединены в формы неразрывной сложности (неразрывные, я имею в виду, в неправильности пропорций и проекции, поскольку все они легко сводятся к простым системам в связи с ребрами крыши). Этот пирс в Руане представляет собой образец последнего состояния хорошей готики; с этого места небольшие валы начинают терять форму и переходят в узкие скругления и гребни, выступающие в то же время все дальше и дальше слабыми языкообразными участками, как описано в “Семи светильниках”. Я привел здесь только один пример из этой семьи, неважный, но достаточно характерный (16), из сен-Жерве Фалезского. Одна сторона нефа этой церкви выполнена в нормандском стиле, другая - в ярких тонах, а две опоры 14 и 16 стоят друг напротив друга. Было бы бесполезно пытаться дальше проследить фантастичность позднеготических стволов; они становятся просто скоплением лепнины, очень резко и тонко вырезанной, их основания в то же время соединяются в странной сложности, а капители уменьшаются и исчезают. Некоторые из их оправ, которые своей богатой исчерченностью напоминают кристаллы берилла, очень массивны и величественны; другие, скудные, резкие или женоподобные сами по себе, компенсируются богатством и смелостью декора; и я уже давно задумался о том, чтобы оценить всю гармонию этой французской яркой системы и определить ее типы и возможную мощь. Но это исследование совершенно не соответствует нашей нынешней цели, и поэтому мы вернемся от Яркой стороны Фалезского прохода к нормандской, решив на будущее, что все стволы, порядок расположения которых у нас может быть, будут разрешены, поскольку, проявив мудрость, мы также можем позволить людям или городам собираться в компании или группироваться в созвездия, но не сливаться в простые массы туманного скопления.

³⁸ Говоря это, предполагается, что этот интервал должен быть пройден людьми; и что поэтому необходимо определенное соотношение огибающих и интервалов с размерами человеческой фигуры. Когда шахты используются на верхних этажах зданий или в масштабе, который игнорирует всякое отношение к человеческой фигуре, таких относительных ограничений не существует ни для гибкости, ни для прочности.

³⁹ Приведите интересное обсуждение этого вопроса в отчете мистера Фергюссона о храме в Карнаке, “Принципы красоты в искусстве”, стр. 219.

⁴⁰ Я предположил, что прочность одинаковых стержней одинаковой высоты равна квадрату их диаметров; это, хотя и не совсем правильное выражение, достаточно верно для всех наших нынешних целей.

41 Насколько это условие ограничивает систему группировки валов, мы сейчас увидим. Читатель должен помнить, что в настоящее время мы рассуждаем о валах только абстрактно.

42 Капители образованы цветами или изображением выступающих язычков наверху под тяжестью архитрава.

43 Я не утруждал себя тем, чтобы с абсолютной точностью прорисовывать сложные выступы на этой таблице в масштабе каждого из них: они достаточно точны для своего назначения: те из них, относительно которых у нас возникнут дальнейшие вопросы, будут даны в гораздо большем масштабе.

44 Самые большие из тех, что я помню, поддерживают памятник Святому Зенону Веронскому; они из красного мрамора, высотой около десяти-двенадцати футов.

45 Действие последнего приведено на [табличке VI](#). из серии фолиантов.

46 Вся разработка этой поперечной системы в связи с ребрами жесткости свода была наиболее четко объяснена профессором Уиллисом (Architecture of Mid. Века, глава IV.); и я настоятельно рекомендую каждому читателю, который склонен приложить усилия к этому вопросу, прочитать эту главу. Я был удовлетворен тем, что в своем собственном тексте развил абстрактную идею формы вала.

ГЛАВА IX.

СТОЛИЦА.

§ I. Читатель, вероятно, помнит, что в [главе VII](#). § V. говорилось, что карниз стены, разрезанный на части и собранный вместе, образовал капитель колонны. Теперь мы должны следовать за ним в его трансформации.

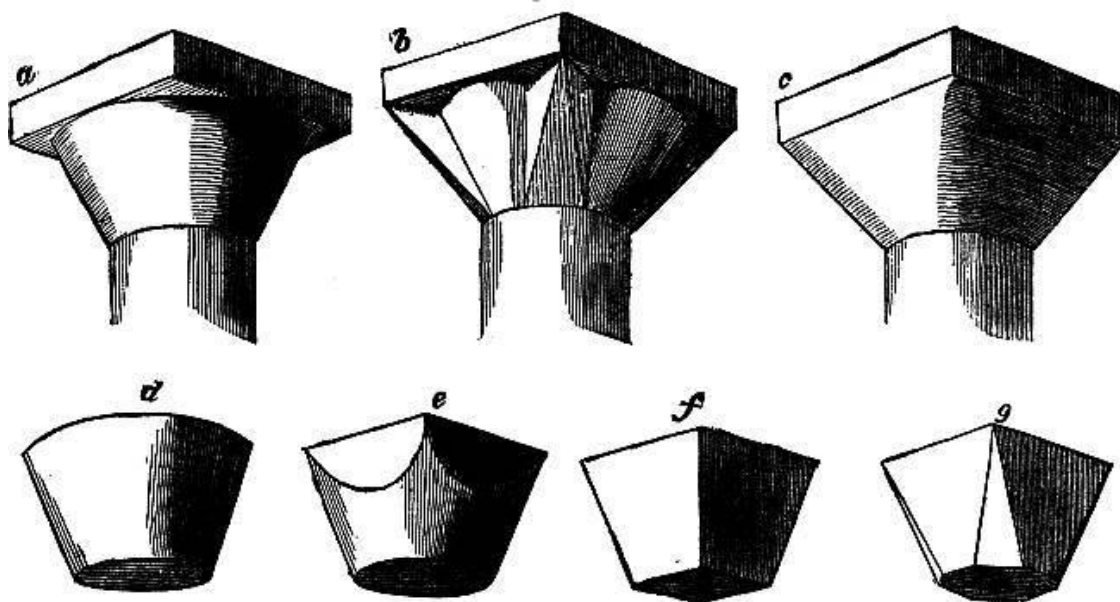
Мы должны, конечно, взять нашу простейшую форму или корневые карнизы (*a*, на [рис. V](#)., выше). Мы возьмем *X* и *Y* там, и мы обязательно должны собрать их вместе, как мы сделали *Xb* и *Yb* в [главе VII](#). Вернитесь к десятому параграфу [главы VII](#)., прочтите или пролистайте его еще раз, замените *X* и *Y* на *Xb* и *Yb*, прочитайте заглавную букву вместо основания и, поскольку мы сказали, что заглавной буквой была рука колонны, а основанием - ее подножие, прочитайте также пальцы рук вместо пальцев ног; и когда вы смотрите на табличку, [рис. XII](#)., переверните ее вверх ногами. Тогда *h*, на [рис. XII](#)., становится теперь вашей лучшей общей формой заглавной буквы блока, как раньше - основы блока.

§ II. Таким образом, у вас будет прекрасное представление об аналогиях между базой и капиталом; наше дальнейшее исследование касается их различий. Вы не могли не заметить, что, когда [рис. XII](#). при переворачивании квадратный камень (*Y*) выглядит слишком тяжелым для опорного камня (*X*); и что в профиле карниза (*a* на [рис. V](#).) пропорции совершенно другие. Вы сразу почувствуете целесообразность этого, если учтете, что основная функция наклонной части на [рис. XII](#). служит опорой для колонны, чтобы она не *соскользнула в сторону*; но функция наклонного камня в карнизе и капители заключается в том, чтобы *переносить вес сверху*.

Следовательно, направление наклона в одном случае должно быть боковым, в другом - направленным вверх.

§ III. Поэтому мы возьмем две фигуры, *e* и *h* на [рис. XII.](#), и внесем в них это изменение, перевернув их, используя теперь точный профиль карниза *a*, — отца карнизов; таким образом, у нас будут *a* и *b*, [рис. XIX.](#)

Рис. XIX.



Оба они достаточно уродливы, думает читатель; я тоже так считаю; но мы исправим их, прежде чем покончим с ними: это в *a*, несомненно, самое уродливое, — как черепица на цветочном горшке. Тем не менее, это отец капителей, являющийся простейшим условием собранного отца карнизов. Но следует отметить, что диаметр шахты здесь произвольно принят небольшим, чтобы более четко показать общее отношение наклонного камня к шахте и верхнему камню; и эта малость диаметра шахты несовместима с удобством и красотой расположения в *a*, если бы оно было реализовано (как мы сейчас увидим); но это не противоречит его центральному характеру, как представителя всех возможных видов капитальных вложений; также не стоит сожалеть о его черепице и виде цветочного горшка, поскольку это может напомнить читателю о сообщенном происхождение коринфской капители. Камни карниза, до сих пор называвшиеся *X* и *Y*, теперь, когда они образуют капитель, получают каждый отдельное название; наклонный камень называется Колоколом капители, а тот, что лежит над ним, — Счетами. *Abacus* означает доску или плитку: хотелось бы, чтобы для этого существовало английское слово, но, боюсь, замена невозможна, термин давно закрепился, и читателю будет удобно ознакомиться с латинским.

§ IV. Форма основания, *e* на [рис. XII.](#), которая соответствует этой первой форме заглавной буквы, *a*, была названа нежелательной только потому, что она *выглядела* ненадежной; а шпоры были добавлены как своего рода залог стабильности для глаз. Но, очевидно, выступающие уголки счетов на *a*, [рис. XIX.](#), на самом деле ненадежны; они могут отломиться, если на них налегнуть большим весом. Это главная причина уродства формы; и выступы в *b* теперь являются не просто залогом кажущейся стабильности, но имеют очень серьезное практическое применение для

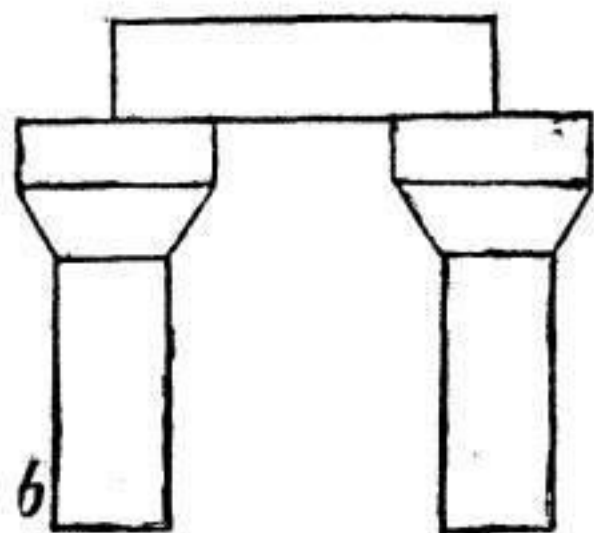
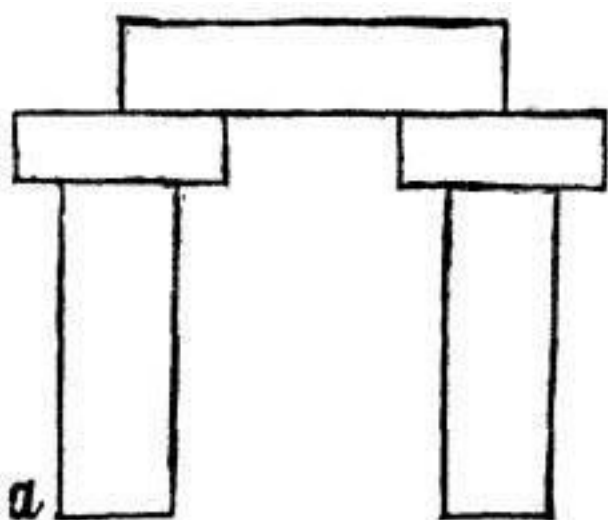
поддержания угла наклона абака. Если даже с добавленной шпорой опора кажется недостаточной, мы можем заполнить щели между шпорами и раструбом, и у нас получится форма *c*.

Таким образом, *a*, хотя и является зародышем и типом заглавных букв, сам по себе (за исключением некоторых особых условий) уродлив и ненадежен; *b* - это первый тип заглавных букв, которые имеют небольшой вес; *c* - заглавных букв, которые имеют чрезмерный вес.

§ V. Боюсь, однако, что читателю может показаться, что он идет немного слишком быстро, и ему может не понравиться, что ему навязывают капитель из карниза; но он предпочел бы изобрести капитель для самой шахты, вообще не имея отношения к карнизу. Тогда мы так и сделаем, хотя и придем к тому же результату.

Следует помнить, что стержень должен выдерживать тот же вес, что и длинный кусок стены, который был встроен в стержень; это возможно как благодаря его лучшей форме, так и благодаря более качественным трикотажным материалам; и он может выдерживать больший вес, чем приспособлено для размещения пространства в верхней части. Поэтому первый пункт состоит в том, чтобы расширить это пространство, насколько это возможно, и придать ему форму, более удобную, чем круг, для установки камней вверх. В целом квадрат является более удобной формой, чем любая другая; но шестиугольник или восьмиугольник иногда лучше подходят для больших объемов работ, которые делятся в шести или восьми направлениях. Тогда нашим первым побуждением было бы положить квадратный или шестиугольный камень на вершину шахты, выступающий за ее пределы настолько, насколько это возможно безопасно; как на *a*, [рис. XX](#). Это и есть счеты. Нашей следующей идеей было бы подложить под эти счеты камень конической формы, чтобы поддерживать его внешний край, как на *b*. Это и есть звонок.

Рис. XX.



§ VI. Теперь вся обработка капителя зависит просто от способа, которым этот колокольный камень подготовлен для установки стержня внизу и абака сверху. Помещенный, как на *a*, на [рис. XIX.](#), он дает нам простейшую из возможных форм; с добавлением шпор, как на *б*, он дает зародыш самых богатых и сложных форм: но есть два способа обработки, более искусных, чем первый, и менее сложных, чем другой, которые имеют первостепенное значение, — способы, при которых колокольчику придают надлежащую форму путем усечения.

§ VII. Пусть *d* и *f*, [рис. XIX.](#), — два колокольчика; *d* — часть конуса (перевернутый сахарный батон с отрезанным концом); *f* — часть четырехгранной пирамиды. Затем, предполагая, что счеты квадратные, *d* уже подойдет к стержню, но должен быть выточен по размеру счетов; *f* уже подойдет к счетам, но должен быть выточен по размеру стержня.

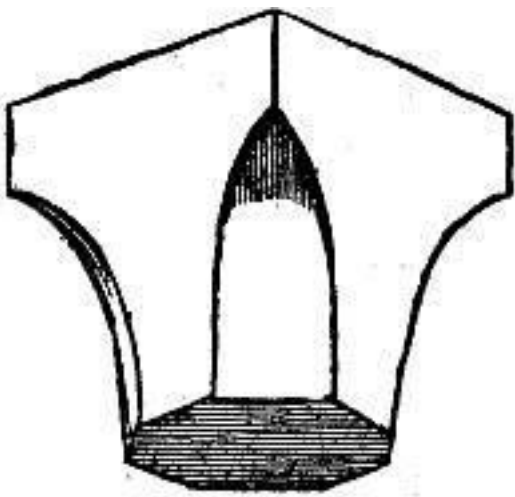
От широкого конца *d* отрежьте или стамеской в четырех вертикальных плоскостях столько, чтобы его головка имела точную квадратную форму. Вертикальные черенки будут образовывать изгибы по бокам конуса (изгибы любопытного вида, которые читателю не нужно утруждать себя

изучением), и мы получим форму *e*, которая является корнем большинства нормандских заглавных букв.

От *f* срежьте углы, начиная с углов квадрата и расширяя сечение книзу, чтобы придать форму *g*, где основание колокола представляет собой восьмиугольник, а его вершина остается квадратной. Очень небольшое закругление углов восьмиугольника у основания *g* позволит ему достаточно плотно прилегать к круглому стержню для любых практических целей, и эта форма является основой почти всех ломбардских капителей.

Если бы головка колокола была не квадратной, а шестиугольной или восьмиугольной, операция вырезания была бы одинаковой для каждого угла; но, конечно, получилось бы шесть или восемь изгибов по сторонам и двенадцать или шестнадцать сторон у основания *g*.

Рис. XXI.



§ VIII. Усечения в *e* и *g*, конечно, могут быть выполнены на вогнутых или выпуклых формах *d* и *f*; но *e* обычно обрабатывается на раструбе с прямыми сторонами, и усечение *g* часто становится вогнутым, в то время как раструб остается прямым; по той простой причине, что острых точек под углами *g*, которые несколько трудно обрезать и которые легко отламываются, обычно избегают, начиная усечение немного ниже боковой части колокола, а затем восстанавливает утраченные позиции более глубоким разрезом внутрь, как здесь, [рис. XXI](#). Это настоящая форма капителей балюстрад собора Святого Марка: это основа всех византийско-арабских капителей и всех самых красивых капителей в мире, функция которых - выражать легкость.

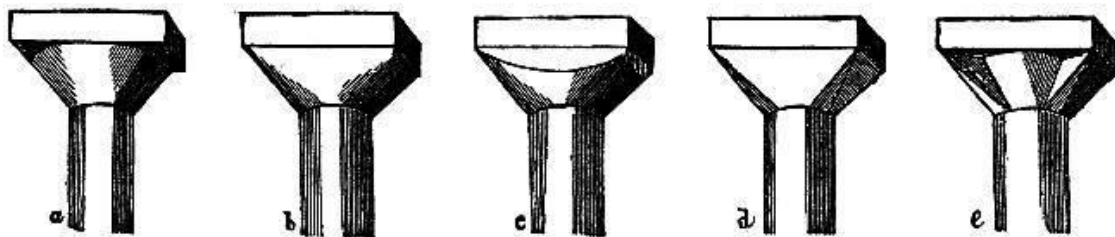
§ IX. До сих пор мы полностью исходили из предположения, что форма карниза, собранного вместе для изготовления капителя, была основой карнизов, а на [рис. V](#). Но, как следует помнить, в § VI [главы VI](#) говорилось, что это особенно характерно для южных работ, и что в северном и влажном климате оно принимает форму напыляемого камня.

Соответственно, в северном климате собранные вместе камни образуют своеобразную северную столицу, обычно называемую раннеанглийской, [47](#) из-за ее особого использования в этом стиле.

В этом не было бы абсурда, если бы шахты всегда были открыты для непогоды; но в готических конструкциях самые важные шахты находятся внутри здания. Поэтому каменные секции их капителей не нужны и нелепы.

§ X. Однако они гораздо хуже, чем просто ненужны.

Рис. XXII.



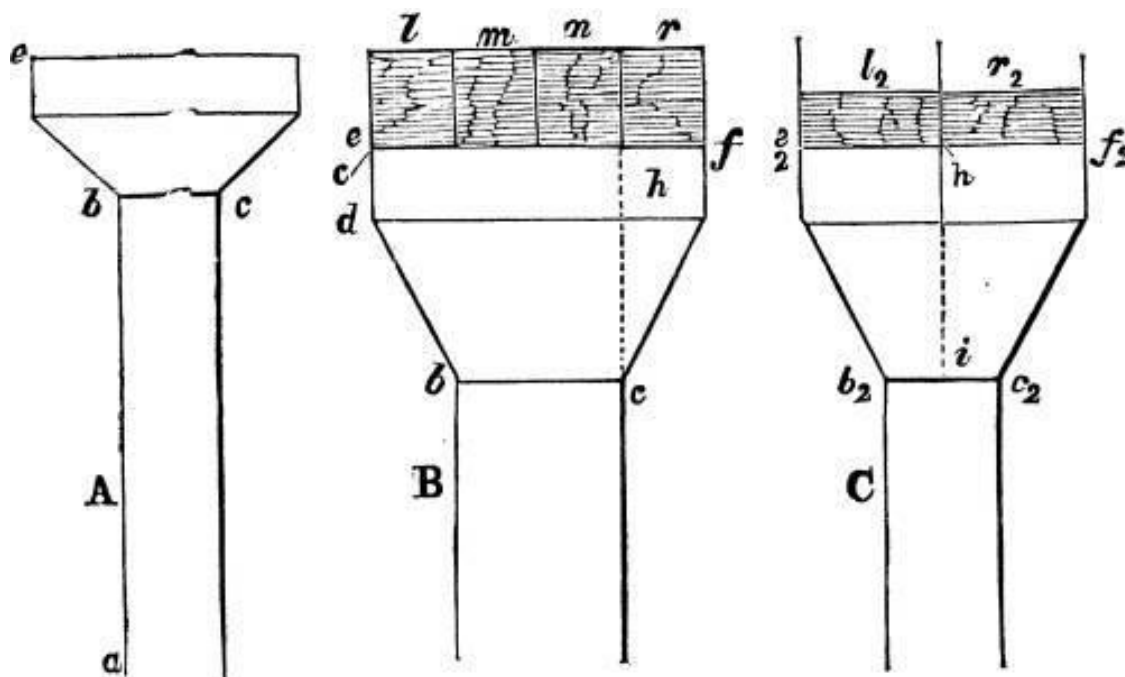
Край наплавленного камня, будучи подрезанным, не обладает несущей способностью, и капитель, следовательно, не выполняет свою основную функцию; и, кроме того, контур подрезки не допускает отчетливо видимого украшения; поэтому он остается совершенно голым, и капитель выглядит так, как будто ее выточили на токарном станке. Таким образом, ранняя английская столица имеет три величайших недостатка, которые могут быть у любого проекта: (1) она не соответствует своему собственному назначению - опоре; (2) она приспособлена для цели, для которой ее никогда нельзя использовать, - защиты от дождя; (3) ее нельзя украсить.

Ранняя английская столица, таким образом, является варварством тройной грубости и низводит стиль, в котором она находится, в остальном очень благородный, до второсортного.

§ XI. Отбрасывая, таким образом, раннюю английскую столицу как не заслуживающую места в нашей системе, давайте соберем в единое целое формы, которые были законно развиты и которым суждено впоследствии стать предметами украшения. К формам *a*, *b* и *c*, [рис. XIX.](#), мы должны добавить две простейшие усеченные формы и *g*, [рис. XIX.](#), наложив на них абаки (поскольку мы рассматривали их контуры только на колокольчиках), и у нас будут пять форм, которые теперь приведены в параллельной перспективе на [рис. XXII.](#), которые являются корнями всех хороших заглавных букв, существующих или способных существовать, и все вариации которых, бесконечные и тысячекратно бесконечные, производятся за счет введения различных изгибов в их контуры и бесконечных методов украшения, накладываемых на такие изгибы.

§ XII. Однако существует своего рода вариация, также бесконечная, которая имеет место в этих радикальных формах, прежде чем они получают либо искривление, либо украшение. Это разнообразие пропорций, которые различные линии капители придают друг другу и стволам. Это структурный вопрос, который в настоящее время необходимо рассмотреть, насколько это возможно.

Рис. XXIII.



§ XIII. Все пять капителей (которые действительно представляют собой пять порядков с законным различием; однако они сильно отличаются от пяти порядков в общепринятом понимании) могут быть представлены одним и тем же профилем, разрезом по сторонам a , b , d и e , или по углам c , [рис. XXII](#). Этот профиль мы наденем на верхнюю часть вала, как на A , [рис. XXIII](#)., стержень которого мы предположим равным диаметром сверху и снизу для большей простоты: однако в этом простейшем условии существуют пропорциональные отношения между пятью величинами, любая из которых, или любые две, или любые три, или любые четыре, может изменяться независимо от остальных. Этими пятью величинами являются:

1. Высота шахты, a b ;
2. Его диаметр, b c ;
3. Длина наклона колокола, b d ;
4. Наклон этого склона, или угол c b d ;
5. Глубина счета, d e .

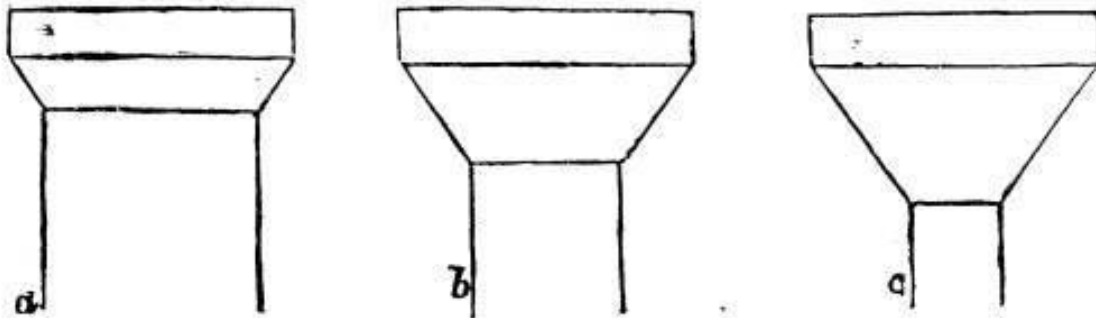
Для каждого изменения любой из этих величин мы имеем новую пропорцию капитала: пять бесконечностей, предполагающих изменение только одной величины за раз: бесконечность бесконечностей в сумме возможных изменений.

Следовательно, можно отметить только общие законы изменения; каждый масштаб колонны и каждый вес, возложенный на нее, допускают, в определенных пределах, разнообразие, из которого архитектор имеет право выбирать; но все же устанавливают пределы, при приближении к которым пропорция становится уродливой, а при превышении - опасной. Но исследование этого предмета слишком сложно для обычного читателя, и я удовлетворюсь доказательством четырех законов, легко понятных и общеприменимых; для доказательства которых, если указанный читатель не проявит интереса, он может без вреда пропустить следующие четыре абзаца.

§ XIV. 1. Чем тоньше стержень, тем пропорционально больше может быть выступ счетов. Ибо, возвращаясь к рис. XXIII., пусть высота ab будет фиксированной, длина db , угол db с и глубина d е. Пусть единственная величина bc является переменной, пусть В - это капитель и стержень, которые считаются совершенно безопасными пропорционально весу, который они несут, и пусть вес равномерно распределен по всем счетам. Тогда этот вес может быть представлен любым количеством равных делений, предположим, четырьмя, как l, m, n, r кирпичной кладки сверху, из которых каждое деление составляет четвертую часть всего веса; и пусть этот вес самым испытательным образом будет перенесен на счеты, то есть пусть массы l и r будут отделены от m и n , и перенесут весь свой вес на внешнюю сторону капителя. Мы предполагаем, что в В ширина абака ef в два раза больше ширины стержня, bc , и на этих условиях мы предполагаем, что капитель безопасна.

Но bc может быть переменной. Пусть оно станет $b_2 c_2$ в точке С, которая представляет собой длину, равную примерно диаметру стержня, содержащего половину вещества стержня В, и, следовательно, способного выдержать не более половины веса, который выдерживает В. Но наклон $b d$ and depth d e remaining unchanged, we have the capital of C, which we are to load with only half the weight of l, m, n, r , i. e., with l and r , а также только, только и только, что, только. Следовательно, вес l и r , теперь представленные массами l_2, r_2 , распределены по всей столице. Но вес r был адекватно поддержан выступающей частью первой столицы $h f$ с: гораздо больше его теперь адекватно поддерживают $i h, f_2 c_2$. Следовательно, если капитал В был в безопасности, то капитал С более чем в безопасности. Теперь в В длина ef была всего в два раза больше bc ; но в С, $e_2 f_2$ будет более чем в два раза больше, чем у $b_2 c_2$. Следовательно, чем тоньше стержень, тем больше может быть пропорциональное превышение абака над его диаметром.

Рис. XXIV.



§ XV. 2. Чем меньше масштаб здания, тем больше может быть превышение абака над диаметром шахты. Я думаю, этот принцип не требует слишком пространных доказательств: читатель может сразу понять, что сцепление и прочность камня, которые могут выдержать небольшую выступающую массу, не выдержат огромной, нависающей в той же пропорции. Насыпь даже из рыхлой земли высотой в шесть футов иногда будет нависать над своим основанием на фут или два, как вы можете видеть каждый день на усыпанных гравием дорожках Хэмпстеда: но сделайте насыпь из такого же рыхлого гравия высотой в шестьсот футов и посмотрите, сможете ли вы сделать так, чтобы она нависала на сотню или две! гораздо больше, если вес над ним будет увеличен в той же пропорции. Следовательно, пусть будет предоставлен любой капитал, проекция которого просто безопасна, и не более, в его существующем масштабе; увеличивайте его пропорции всеми способами одинаково, хотя бы и очень мало, и

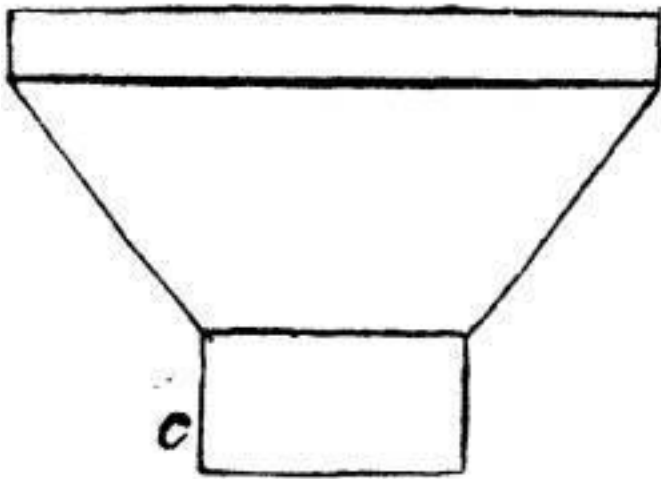
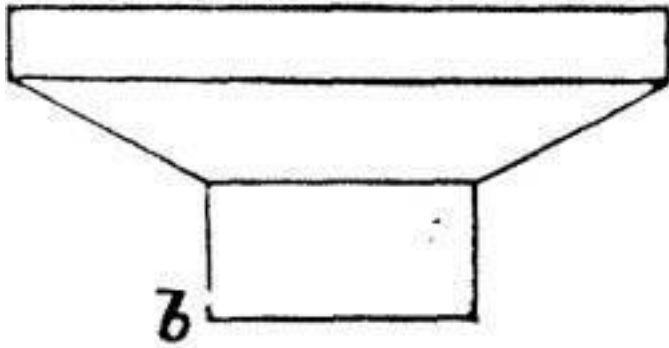
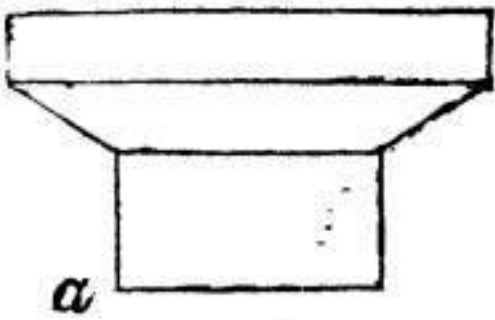
это небезопасно; уменьшайте их одинаково, и он становится безопасным в точной степени уменьшения.

Пусть тогда величина e и угол db с в точке А на [рис. XXIII.](#), быть неизменным, и пусть длина db изменяется: тогда мы будем иметь такой ряд форм, который может быть представлен a, b, c , [рис. XXIV.](#), из которых a является пропорцией для колоссального здания, b для здания средних размеров, в то время как c может быть допущен только в очень небольших масштабах.

§ XVI. 3. Чем больше избыток счетов, тем круче должен быть наклон колокола при постоянном диаметре стержня.

Это, очевидно, следует из соображений, приведенных в последнем параграфе; предположим только, что вместо того, чтобы масштабы добычи и капитала изменялись вместе, изменяется только масштаб капитала. Ибо тогда все равно будет верно, что, если выступ капителя будет просто безопасным в данном масштабе, по мере увеличения его превышения над диаметром вала, выступ будет небезопасным, если наклон колокола останется постоянным. Но его можно сделать безопасным, сделав этот склон более крутым и тем самым увеличив его опорную способность.

Рис. XXV.



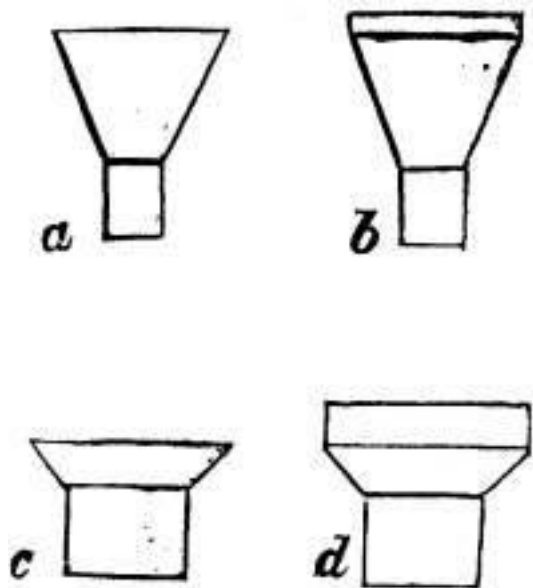
Таким образом, пусть заглавная буква *a*, [рис. XXV](#)., будет просто безопасной. Тогда заглавная *b*, у которой наклон такой же, но превышение больше, небезопасна. Но капитальный *c*, в котором, хотя превышение равно превышению *b*, крутизна поддерживающего склона увеличена, будет таким же безопасным, как *b*, и, вероятно, таким же прочным, как *a*.⁴⁸

§ XVII. 4. *Чем круче наклон колокола, тем тоньше могут быть счеты.*

Счеты используются главным образом для выравнивания давления на поверхность колокола, чтобы вес случайно не был направлен исключительно на его края. Пропорционально прочности этих ребер эта функция абака заменяется, и эти ребра становятся прочными пропорционально

крутизне склона. Таким образом, на [рис. XXVI.](#), колокол на *a* будет достаточно безопасно переносить вес без каких-либо счетов, но колокол на *c* - нет: у него, вероятно, были бы отломаны края. Накладываемые счета могут быть на *a* очень тонкими, чуть более формальными, как на *b*; но на *c* они должны быть толстыми, как на *d*.

Рис. XXVI.



§ XVIII. Эти четыре правила - все, что необходимо для общей критики; и заметьте, что они являются лишь полуимперативными — правилами разрешения, а не принуждения. Таким образом, Закон 1 утверждает, что тонкая шахта *может* иметь большой избыток капитала, чем толстая шахта; но в этом нет необходимости, если только архитектор не выберет; его толстые шахты *должны* иметь небольшой избыток, но его тонкие шахты не обязательно должны быть большими. Итак, Закон 2 гласит, что по мере того, как здание становится меньше, избыток *может* быть больше; но в этом нет необходимости, поскольку избыток, который безопасен в большом, все еще безопасен в малом. Итак, Закон 3 гласит, что столицы с большим избытком должны иметь крутые склоны; но он не говорит, что столицы с небольшим избытком также могут не иметь крутых склонов, если мы захотим. И, наконец, Закон 4 утверждает необходимость толстых счетов для мелкого колокола; но у крутого колокола также могут быть толстые счета.

§ XIX. Однако обнаружится, что на практике всегда будет полезно некоторое признание этих законов, и особенно первых двух. Глаз всегда требует, чтобы на тонком стержне капитель была более растекающейся, чем на массивном, и более жирная масса капители в малом масштабе, чем на большом. И, применяя первое правило, следует отметить, что стержень становится тонким либо за счет уменьшения диаметра, либо за счет увеличения высоты; что любой способ изменения предполагает уменьшение веса над ним и требует расширения счетов. Я не знаю более распространенного на практике способа испортить благородное здание, чем установка плоских и слегка расширенных капителей на высоких колоннах.

§ XX. Читатель должен также заметить, что при демонстрации четырех законов я всегда предполагал, что приведенный выше вес будет придан. Таким образом, изменяя этот вес, архитектор может облегчить и, следовательно, изменить формы своих капителей. Различное распределение его по их центрам или краям также повлияет на наклон их раструбов и толщину

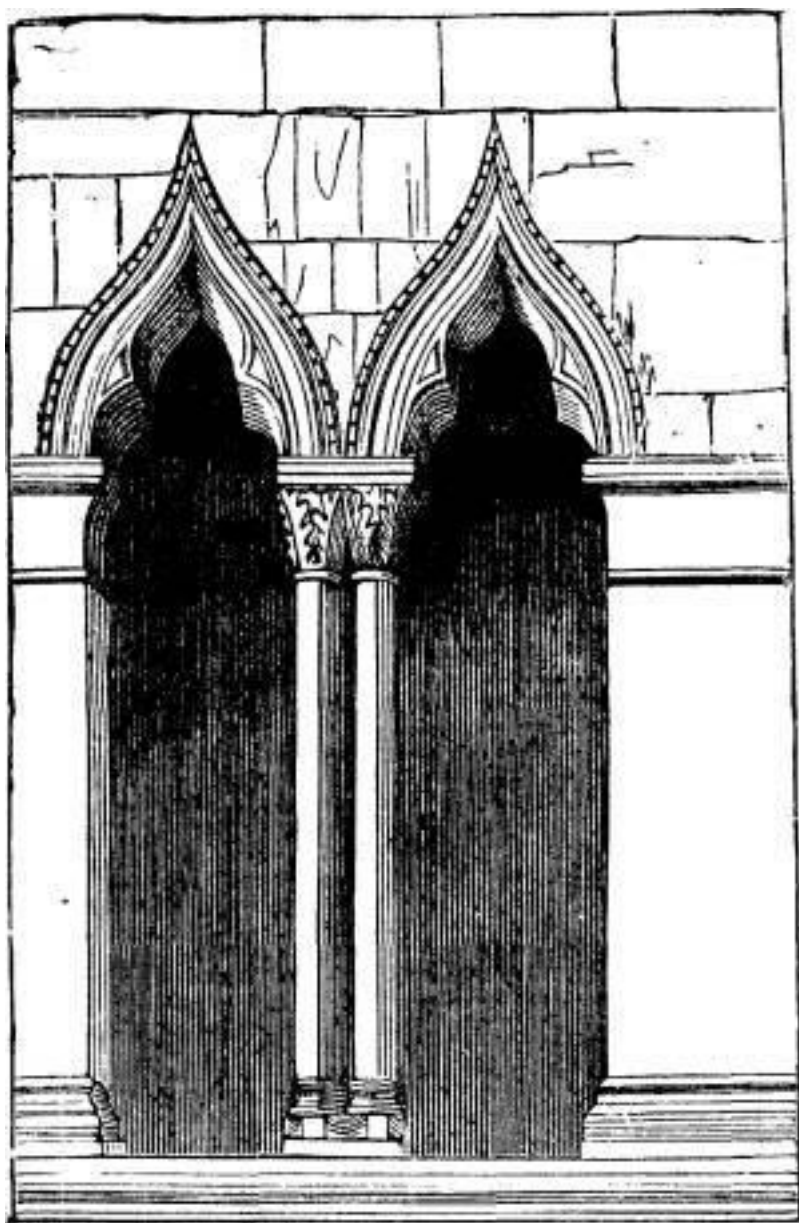
абаков; так что в его распоряжении есть бесчисленные способы разнообразной обработки его конструкции. Он может распределить свой вес на большее количество стержней; он может метать их в разных местах и в разных направлениях на счетах; он может изменять наклон колокольчиков или диаметр стержней; он может использовать шпорчатые или простые колокольчики, тонкие или толстые счеты; и все эти изменения допускают бесконечность в их степенях и бесконечность, тысячу раз описанную в их соотношениях: и все это без отношения к украшению, просто с помощью пяти форм заглавной буквы!

§ XXI. В гармонии этих расположений, в их приспособленности, единстве и точности заключается истинная пропорция каждого здания — пропорция, совершенно бесконечная в своей бесконечности изменений, с неизменной красотой. И все же архитекторы, я полагаю, даже не мечтали о таком соединении каркаса их здания в единую гармонию. В какой-то степени это было сделано инстинктивно многими, в какой-то степени эмпирически еще многими; вдумчиво и тщательно, я полагаю, никто.

§ XXII. До сих пор мы рассматривали счеты как обязательно отдельный камень от колокола: очевидно, однако, что прочность капителя не уменьшится, если оба они будут вырезаны из одного блока. На самом деле это имеет место во многих капителях, особенно в небольших масштабах; а в других отделенный верхний камень является простым представителем счетов и намного тоньше, чем того требует форма капителя, в то время как настоящие счеты соединены с колокольчиком и скрыты его украшением или являются его частью.

§ XXIII. Далее. До сих пор мы рассматривали колокол и счеты как производные от концентрации карниза. Но читателю сразу же должно прийти в голову, что выступ нижнего камня и толщина верхнего, которых вполне достаточно для создания сплошного карниза, не всегда могут быть достаточными или, скорее всего, редко будут достаточными для более сложных капитальных работ. Оба, возможно, придется углубить и расширить: но поскольку это привело бы к нарушению гармонии в частях, когда они расположены на одном уровне, в таком случае лучше, чтобы весь карниз образовывал счеты капителя, а под ним помещался глубокий заглавный колокол.

Рис. XXVII.

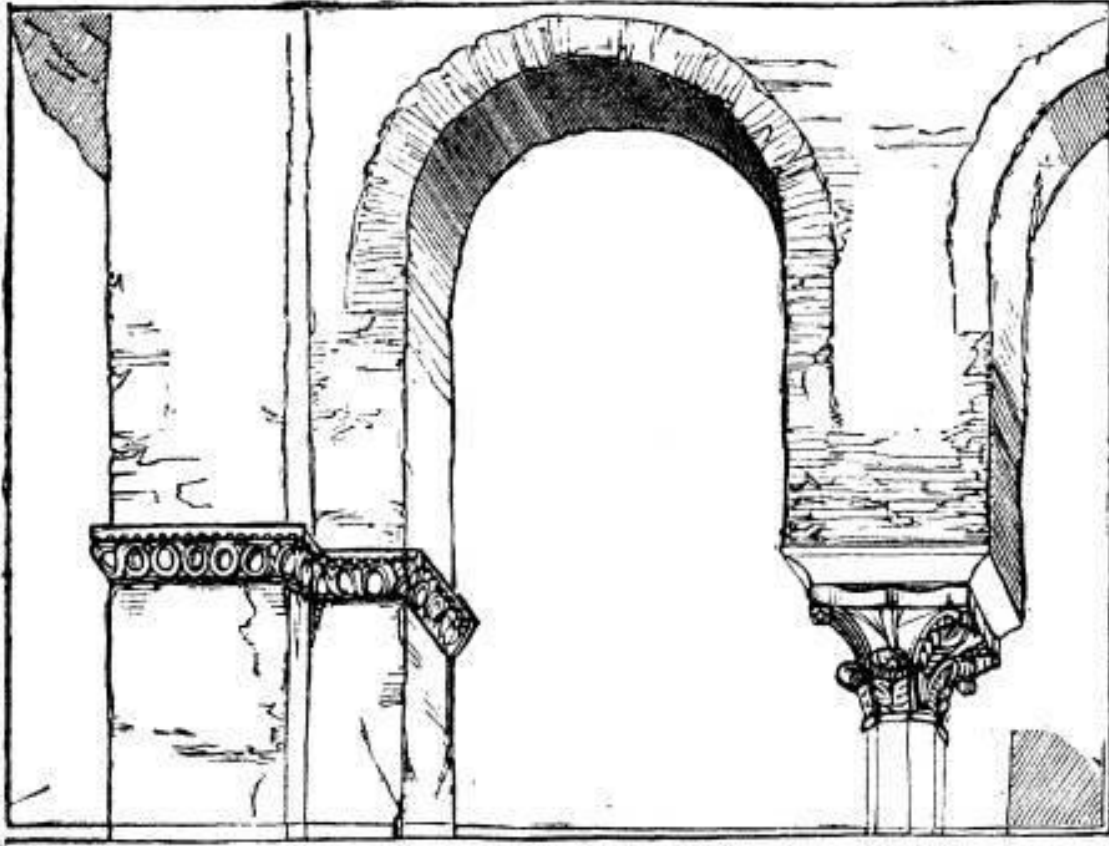


§ XXIV. Читатель сразу поймет оба устройства на двух примерах. [Рис. XXVII.](#) представляет собой два окна, более чем обычно красивые примеры очень распространенной венецианской формы. Здесь глубокий карниз или струнный ряд, идущий вдоль стены дома, вполне прочен для изготовления капителей тонких стволов: следовательно, его собственный верхний камень также принадлежит им; его собственный нижний камень своим вращением или сосредоточением образует их колокола; но в знак возросшей важности его функции при этом он получает украшение в виде капительницы, которое он не получил в качестве нижнего камня карниза.

На [рис. XXVIII.](#) в небольшом фрагменте церкви Санта-Фоска в Торчелло карниз или струнный ряд, который огибает каждую часть церкви, недостаточно прочен, чтобы образовать капители стволов. Следовательно, он образует только их счеты; и чтобы отметить уменьшившуюся важность своей функции, он перестает получать, как счеты заглавной буквы, украшение, которое он получил в виде струнного ряда на стене.

Это последнее расположение очень часто встречается в Венеции, наиболее характерно оно встречается в соборе Святого Марка: и в готике собора святых Иоанна и Павла мы находим эти два расположения прекрасно объединенными, хотя и в большой простоте; струнные ряды стен образуют капители стволов орнаментов; и абакі сводчатых стволов апсиды.

Рис. XXVIII.



§ XXV. До сих пор мы говорили только о капителях круглых стволов: капители квадратных опор чаще всего образованы только карнизом; в остальном они похожи на капители круглых опор, без затруднений согласования основания колокола с его головкой.

§ XXVI. Когда два или более стержня сгруппированы вместе, их головки обычно рассматриваются как отдельные до тех пор, пока они не войдут в фактический контакт. Если в месте соединения есть какая-либо неровность, она скрывается украшением, и в большинстве случаев для всех используются одни счеты. Двойная группа, [рис. XXVII.](#), является самым простым из возможных типов компоновки. В более богатых северных готических группах из восемнадцати или двадцати стволов громоздятся вместе, и иногда меньшие стволы прогибаются под капителями больших и прячут свои головки в щелях с собственными маленькими именными счетами, в то время как на более крупных стволах расположены исправные счеты всего причала, как в нефе Руана. Однако в этой системе явно приносится в жертву здравый принцип, поскольку меньшие счеты бесполезны. Они являются полной противоположностью грубым ранним счетам в Милане, приведенным на [табличке XVII.](#) Там один бедный счет растянулся, чтобы выполнить всю работу: здесь праздные счеты забились по углам и ничего не делают.

§ XXVII. Наконец, до сих пор мы рассматривали капитель исключительно как увеличение несущей способности шахты, предполагая, что шахта состоит из цельного камня. Но, очевидно, капитель выполняет функцию, по возможности еще более важную, когда шахта сложена из небольшой каменной кладки. Это позволяет всей этой каменной кладке действовать сообща и воспринимать давление сверху коллективно и с единой силой. И таким образом, рассматриваемый просто как большой камень, установленный на вершине шахты, он представляет собой объект высочайшего архитектурного значения, независимо от его расширения, которое действительно в некоторых очень благородных столицах чрезвычайно мало. И, таким образом, каждый большой камень, установленный в какой-либо важной точке для восстановления силы более мелкой кладки и подготовки ее к выдерживанию веса, является капитальным или “головным” камнем (истинное значение этого слова), независимо от того, выступает он или нет. Так, в пункте 6 на [Фото IV](#). камни, поддерживающие упор кирпичной кладки, являются капителями, которые вообще не имеют выступов; а большие камни в окне выше - это капители, выступающие только в одном направлении.

§ XXVIII. Читатель теперь владеет всем, что ему нужно знать о конструкции капителей; и из того, что было изложено перед ним, он, несомненно, должен понять, что никогда не может быть изобретена какая-либо новая система архитектурных форм; но что вся вертикальная опора должна до скончания веков лучше всего обеспечиваться валами и капителями. Этого добивались почти все нации строителей, с большей или меньшей утонченностью в обработке деталей; и более поздние готические строители Севера стоят почти в одиночестве в своих попытках обойтись без естественного развития вала и исключить капитель из своих композиций.

Их постепенно ввели в эту ошибку с помощью ряда шагов, которые мы здесь не рассматриваем. Но их можно обобщить в нескольких словах.

§ XXIX. Вся классическая архитектура и романский стиль, который по праву произошел от нее, состоят из смелых независимых стволов, простых или рифленых, со смелыми отдельными капителями, образующими аркады или колоннады там, где они необходимы; и стен, проемы которых окружены рядами параллельных линий, называемых лепниной, которые проходят непрерывно вокруг проемов и не имеют ни стволов, ни капителей. Система вала и формовочная система полностью разделены.

Готические архитекторы смешали эти два элемента. Они сгруппировали шахты так, что они стали похожи на группу лепнины. Они подковывали и заглавливали молдинги до тех пор, пока они не стали похожи на группу стволов. Так что простенок стал просто свернутой стороной двери или окна, а сторона окна - развернутой простенком (см. Последнюю главу, § XXX.). Причем оба они состояли из ряда небольших стержней, каждый с основанием и капителью. Казалось, в распоряжении архитектора были целые коврики из оглобель, похожие на коврики из тростника, которые кладут под сливочный сыр. Если ему нужна была большая опора, он сворачивал циновку; если ему нужна была сторона двери, он расстилал циновку: и теперь читатель должен добавить к другим различиям между египетской и готической шахтой, уже отмеченным в § XXVI [главы VIII.](#), это еще одно — самое важное из всех — в то время как у египетского кластера *rush* в целом только одна крупная заглавная буква, у Gothic *rush mat* есть отдельная крошечная заглавная буква для каждого из нескольких *rush*.

§ XXX. Циновки постепенно делались из более тонкого тростника, пока не стало проблематичным придавать каждому тростнику свой основной вид. На самом деле, когда группы шахт стали чрезмерно сложными, расширение их небольших абаков оказалось бесполезным: от этого вообще отказались, и лепнина из опор и косяков непрерывно поднималась в арки.

Это состояние, хотя и во многих отношениях ошибочное и фальшивое, все же является в высшей степени характерным состоянием готики: это определенное формирование ее как отдельного стиля, не нуждающегося в дальнейшей помощи классических моделей; а ее легкость и сложность делают ее, при хорошей обработке и обогащении ярким декором, очень великолепным средством живописного эффекта. Фактически, именно эта форма готики наиболее легко воспринимается обычным человеком и породила бесчисленные глупые теории о происхождении готики от стволов деревьев и проспектов, которые время от времени выдвигались людьми, несведущими в истории архитектуры.

§ XXXI. Когда чувство живописности, равно как справедливости и достоинства, было утрачено, пружина непрерывной лепнины была заменена тем, что профессор Уиллис называет Прерывистым самозванством; поскольку это варварство самого низкого и болезненного рода и для архитектуры то же, что установка пилы для музыки, я не стану утруждать читателя разбором. Ибо в мои планы не входит отмечать для него все различные условия ошибки, а только направлять его к пониманию правильного; и я отмечаю даже истинную непрерывную или яркую готику только потому, что это искупается ее прекрасным убранством, которое будет рассмотрено позже. Ибо, что касается структуры, в тот момент, когда капитель исчезает со ствола, в этот момент мы ошибаемся: у всякой хорошей готики есть настоящие капители на стволах ее косяков и ажурных элементов, и всякая готика обесценивается в тот момент, когда исчезает ствол. Не имеет значения, насколько тонкой, или насколько маленькой, или насколько низкой может быть шахта: везде, где есть признаки концентрированной вертикальной опоры, капитальная опора является необходимым завершением. Я знаю, как много готического, в остальном прекрасного, осуждает этот огульный принцип; но он осуждает не полностью. Мы все еще можем восхищаться его прекрасными пропорциями, богатым декором или эластичной лепниной из тростника; но будьте уверены, везде, где используются шахты или какие-либо приближения к формам шахт, для каких бы целей и в каком бы масштабе они ни использовались, будь то косяки, или простенки, или балюстрады, или ажурные элементы без капителей, нарушаются естественные законы строительства; и что везде, где подобные примеры встречаются в древних зданиях, они являются либо экспериментами варварства, либо началом упадка.

47 Приложение 19 “Ранние английские заглавные буквы”.

48 В этом случае предполагается, что переносимый вес увеличивается по мере расширения счетов; иллюстрация была бы более четкой, если бы я предположил, что ширина счетов постоянна, а ширина стержня меняется.

ГЛАВА X.

ЛИНИЯ АРКИ.

§ I. В предыдущем разделе мы видели, как наши средства вертикальной поддержки могут быть, в целях экономии как пространства, так и материала, собраны в опоры или шахты и направлены на поддержание определенных точек. Следующий вопрос заключается в том, как соединить эти точки или вершины шахт друг с другом, чтобы иметь возможность уложить на них сплошную крышу. Читатель, как и прежде, должен оказать мне услугу, выяснив это сам при следующих условиях.

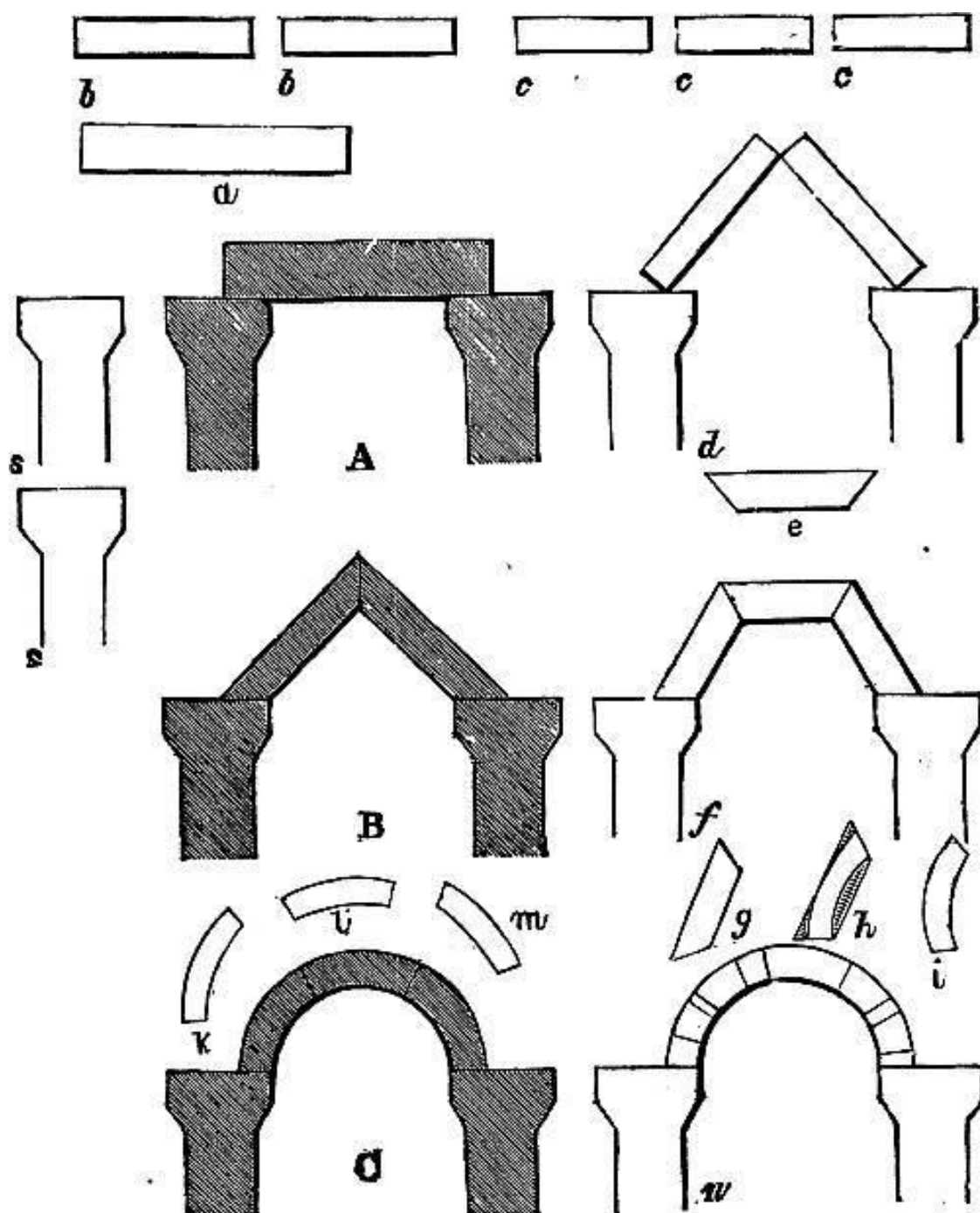
Пусть s, s , [рис. XXIX](#). напротив - два древка с уже готовыми к работе капителями; и a, b, b и c, c, c - шесть камней разной величины, один очень длинный и крупный, два поменьше, и еще три поменьше, из которых читатель должен выбрать тот, который ему больше нравится, чтобы соединить вершины древков.

Я полагаю, что сначала он попробует, сможет ли поднять большой камень a , и если сможет, то очень просто водрузит его на верхушки двух колонн, как в A .

Действительно, очень хорошо: он уже сделал то, за что многие греческие архитекторы считались очень умными. Но предположим, что он *несможет поднять большой камень, или предположим, что я не дам ему его, а только два меньших камня b, b* ; он, несомненно, *попытается поднять их, наклонив друг к другу, как bd* , где они находятся.... Это очень неловко; хуже, чем строить картонный домик. Но если он срежет углы камней так, чтобы придать каждому из них форму e , они будут стоять очень надежно, как у B .

Но предположим, что он не может поднять даже эти меньшие камни, но может поднять те, что находятся в c, c, c . Затем, придав каждому из них форму в точке e , он, несомненно, установит их как в точке f .

Рис. XXIX.



§ II. Это последнее соглашение выглядит немного опасным. Нет ли шанса, что камень в середине вытолкнет остальные или откинет их вверх и в сторону и сам соскользнет между ними? Такой шанс есть, и если, несколько изменив форму камней, мы сможем уменьшить этот шанс, тем лучше. Сейчас я должен сказать “мы”, поскольку, возможно, мне придется немного помочь читателю.

Опасность заключается в том, заметьте, что самый средний камень в точке *f* выталкивает боковые камни: тогда, если мы сможем придать боковым камням такую форму, чтобы,

предоставленные самим себе, они тяжело падали вперед, они будут сопротивляться этому выталкиванию *из* своим весом, точно пропорциональным их собственной склонности или желанию упасть *внутрь*. Возьмем одну из них отдельно, стоящую так, как показано в *g*; вполне возможно, что она может стоять так, как она есть, как Пизанская башня: но мы хотим, чтобы она падала вперед. Предположим, мы срежем части, заштрихованные в *h*, и оставим все как в *i*, совершенно очевидно, что теперь он не может стоять отдельно, а упадет вперед, к нашему полному удовлетворению.

Далее: самый средний камень на *f*, вероятно, доставит хлопоты главным образом из-за своего веса, вдавливаясь между другими; чем больше мы его облегчим, тем лучше: поэтому мы придадим ему точно такую же форму, что и боковые, вырезав затененные части, как на *h*. Тогда у нас будут все три камня *k*, *l*, *m* одинаковой формы; а теперь, сложив их вместе, мы получим в точке *C* то, что читатель, я не сомневаюсь, сразу сочтет гораздо более удовлетворительным расположением, чем в точке *f*.

§ III. Теперь у нас есть три устройства; в одном используется только один кусок камня, во втором два, а в третьем три. Первое расположение не имеет конкретного названия, кроме "горизонтальное", но единственный камень (или балка, это может быть) называется перемычкой; второе расположение называется "Фронтоном"; третье - "Аркой".

Во всех этих сооружениях мы могли бы использовать куски дерева вместо камня, без разницы в плане, при условии, что балки оставались незакрепленными, как камни; но поскольку балки можно надежно скреплять гвоздями по концам, нам не нужно так сильно беспокоиться об их форме или балансе, и поэтому план *vf* представляет собой исключительно деревянную конструкцию (читатель, несомненно, узнает в ней профиль крыши многих фермерских домов): и опять же, поскольку балки прочные, легкие и длинные по сравнению с камнями, они превосходно подходят для конструкций в *A* и *B* - простые перемычки и фронтоны, в то время как в *C*, по большей части, оставлены для кирпича и камня.

§ IV. Но дальше. Конструкции *A*, *B* и *C*, хотя их очень удобно сначала рассматривать как состоящие из одной, двух и трех частей, ни в коем случае не обязательно таковыми являются. Когда мы однажды придадим камням арки форму, подобную форме *k*, *l* и *m*, они будут держаться вместе, независимо от их количества, места расположения или размера, как при *l*; и большая ценность арки в том, что она позволяет безопасно использовать маленькие камни вместо больших, которые не всегда есть под рукой. Камни, ограненные в форме *k*, *l* и *m*, независимо от того, короткие они или длинные (я специально обозначил их все размеры *vl*), называются *Voussoirs*; это трудное, уродливое французское название; но читатель, возможно, будет достаточно любезен запомнить его; это избавит нас обоих от некоторых хлопот; и чтобы загладить причиненный ущерб, я избавлю его от термина "*краеугольный камень*". Один вуссуар является таким же замковым камнем, как и другой; только люди обычно называют камень, который последним вставляется в замковый камень; и этот камень обычно находится наверху или в середине арки.

§ V. Не только арка, но даже перемычка может быть построена из множества камней или кирпичей. Читатель может увидеть перемычки, устроенные таким образом над большинством окон наших кирпичных лондонских домов, а также фронтоны: следовательно, в отношении каждого устройства возникают два отдельных вопроса; Во—первых, какова его линия или направление, которое придает ему прочность? и, во-вторых, каков способ его кладки, который

придает ему такую консистенцию? Первый из них я рассмотрю в этой главе под заголовком "Линия арки", используя термин "арка" как охватывающий все виды конструкций (хотя у нас не будет никаких проблем, за исключением изгибов); а в следующей главе я рассмотрю второй, под заголовком "кладка арки".

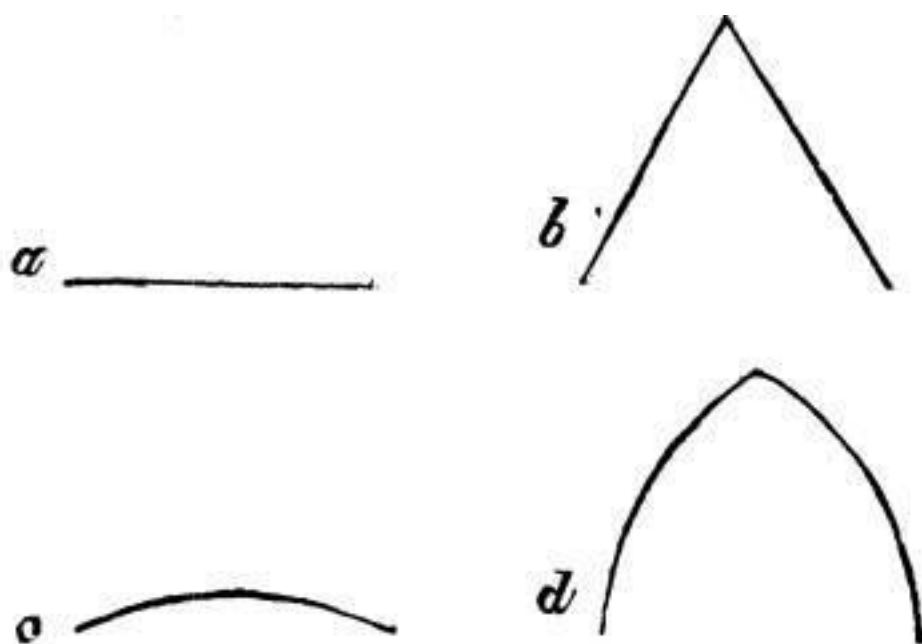
§ VI. Итак, линия свода - это призрак или скелет арки; или, скорее, это спинной мозг арки, а вуссуары - это позвоночные, которые поддерживают ее в целости и сохранности и одевают ее. Эту линию арки архитектор должен сначала представить и сформировать в своем уме, в противовес определенным силам, которые будут пытаться исказить ее тем или иным образом; и против которых он должен сначала направить и согнуть саму линию, оказывая ей настолько сильное сопротивление, насколько он может, а затем, с помощью своих вуссуаров и всего, что он еще может, охранять ее, и помогать ей, и поддерживать ее в соответствии с ее обязанностями и в ее форме. Итак, линия арки - это моральный облик арки, а враждебные силы - ее искушения; а вуссуары и то, чем еще мы можем ей помочь, - это ее броня и мотивы к хорошему поведению.

§ VII. Этот моральный облик арки архитекторы называют ее "Линией сопротивления". Есть много тонкости в точном расчете этого, точно так же, как иногда бывает в очень точном выяснении истинной линии морального поведения человека; но это, как в arch morality, так и в man morality, является очень простым и легко понятным принципом, — что если либо arch, либо man подвергнут себя своим особым искушениям или враждебным силам, вне вуссуаров или надлежащих и назначенных доспехов, оба падут. Арка, линия сопротивления которой проходит посередине ее вуссуаров, совершенно безопасна: по мере того, как указанная линия проходит у края ее вуссуаров, арка находится в опасности, поскольку человек приближается к искушению; и в тот момент, когда линия сопротивления выходит из вуссуаров, арка падает.

§ VIII. Следовательно, существуют, собственно говоря, две дугообразные линии. Одним из них является видимое направление или изгиб арки, который обычно можно рассматривать как нижний край ее основания и который часто имеет к реальной устойчивости арки не больше отношения, чем видимое поведение человека имеет к его сердцу. Другая линия, которая является линией сопротивления или линией хорошего поведения, может совпадать или не совпадать с внешними и очевидными изгибами арки; но если нет, то безопасность арки зависит просто от того, достаточно ли широки вуссуары, которые предполагают или претендуют на одну линию, чтобы включать другую.

§ IX. Теперь, когда читателю скажут, что линия сопротивления меняется при каждом изменении места или величины груза над аркой, он сразу увидит, что у нас нет возможности расположить арки по их моральным качествам: мы можем использовать только видимую линию арки или видимое направление в качестве основы для расположения. Мы рассмотрим возможные формы или контуры арок в настоящей главе, а в следующей - формы вуссуара и другие вспомогательные средства, которые могут наилучшим образом укрепить эти видимые линии от любого искушения потерять их последовательность.

Рис. XXX.



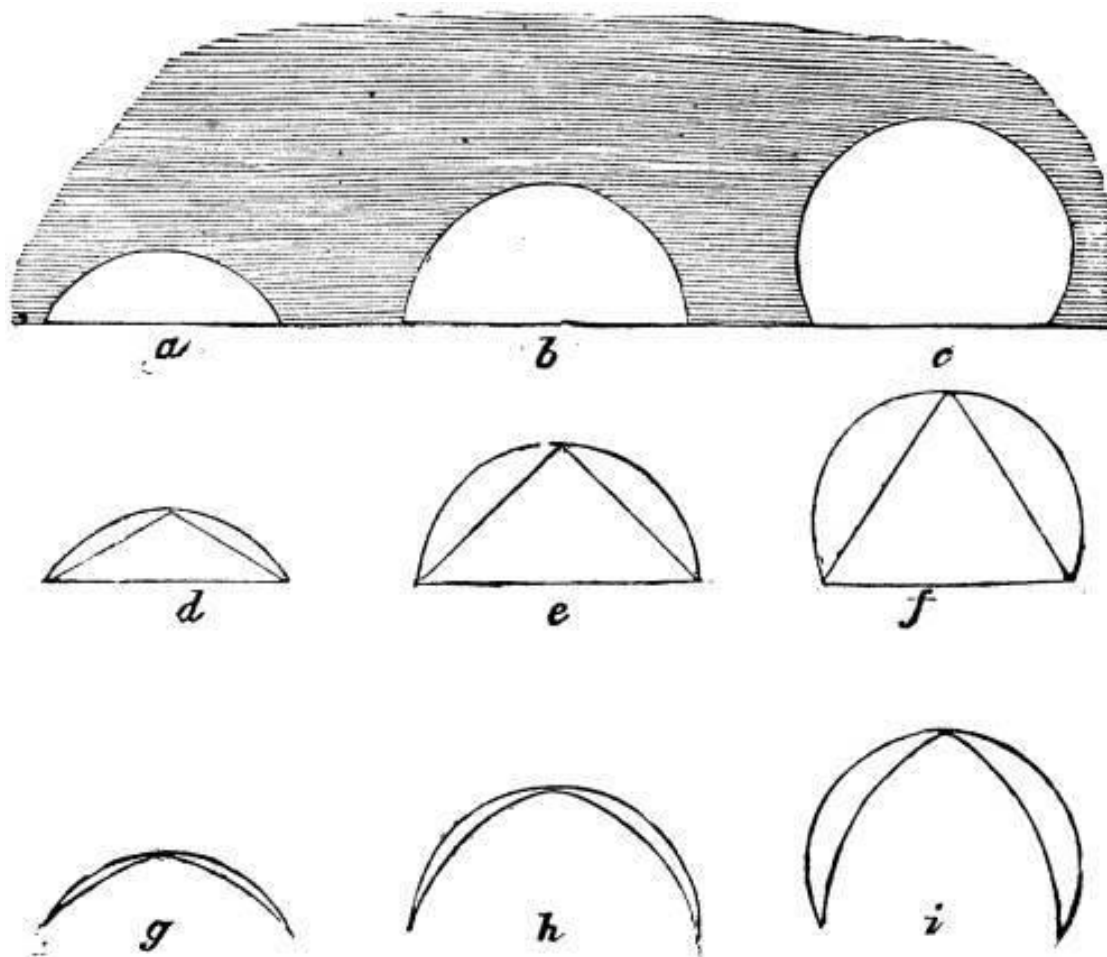
§ X. Вернемся к [рис. XXIX](#). Очевидно, абстрактная или призрачная линия расположения в точке А представляет собой простую горизонтальную линию, как здесь, на *a*, [рис. XXX](#). Абстрактная линия расположения в точке В, [рис. XXIX](#)., состоит из двух прямых линий, расположенных друг против друга, как здесь на *b*. Абстрактная строка С, [рис. XXIX](#)., представляет собой некоторую кривую, в настоящее время не определенную, предположим, *c*, [рис. XXX](#). Тогда, поскольку *b* - это две прямые линии в *a*, расположенные друг против друга, мы можем представить себе расположение, *d*, составленное из двух изогнутых линий в *c*, расположенных друг против друга. Это называется остроконечной аркой, что является противоречием в терминах: ее следовало бы называть изогнутым фронтоном; но она должна сохранить то название, которое получила.

Теперь *a*, *b*, *c*, *d*, [рис. XXX](#). - призраки перемычки, фронтона, арки и стрельчатой арки. С бедным призраком перемычки нам больше не нужно утруждать себя; в нем нет никаких изменений; но в трех других есть большое разнообразие, и метод их разнообразия будет лучше всего виден при изучении *b* и *d*, как подчиненных и связанных с простой аркой в *c*.

§ XI. Многие архитекторы, особенно худшие, проявляли большое любопытство при проектировании необычных арок - так называемых эллиптических арок, четырехцентровых арок и других особенностей. Хорошие архитекторы, как правило, были довольны, и мы пока будем довольны, Божьей аркой, аркой радуги и видимого неба, которую формирует для нас солнце, когда оно заходит и восходит. Давайте на мгновение понаблюдаем за восходом солнца: когда оно поднимется на четверть, оно покажет нам арку *a*, [рис. XXXI](#).; когда он наполовину поднят, *b*, а когда на три четверти поднят, *c*. Между ними будет бесконечное количество арок, но мы примем их как достаточные представители всех. Тогда *a* - это низкая арка, *b* - центральная или чистая арка, *c* - высокая арка, и солнечные лучи нарисовали бы для нас их следы.

§ XII. Мы возьмем последовательно эти несколько арок и, точно зафиксировав вершину каждой, проведем от нее две прямые линии к ее основанию, *d*, *e*, *f*, [рис. XXXI](#). Затем эти линии дают нам относительные фронтоны каждой из арок; *d* - итальянский или южный фронтон, *e* - центральный фронтон, *f* - готический фронтон.

Рис. XXXI.



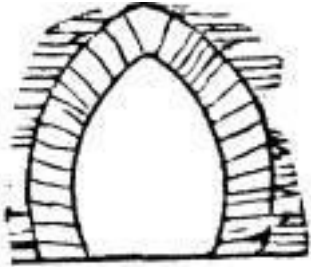
§ XIII. Мы снова последовательно возьмем три арки с их фронтонами и на каждой из сторон фронтона, между ним и аркой, опишем еще одну арку, как в *g*, *h*, *i*. Затем описанные таким образом кривые дают заостренные арки, принадлежащие каждой из круглых арок; *g* - плоская заостренная арка, *h* - центральная заостренная арка и *i* - стрельчатая заостренная арка.

§ XIV. Если радиус, с которым рисуются эти промежуточные кривые, является основанием *f*, то последняя представляет собой равносостроенную заостренную арку, имеющую большое значение в готических работах. Но между фронтоном и кругом на всех трех фигурах имеется бесконечное количество острокопечных арок, которые можно описать разными радиусами; и следует помнить, что три круглые арки сами по себе являются представителями бесконечного числа, проходящих от самой плоской из мыслимых кривых, через полукруг и подкову, до полного круга.

Центральная и последняя группы являются наиболее важными. Центральный круг, или полукруг, представляет собой римскую, византийскую и нормандскую арку; а его относительная острокопечность включает в себя одну широкую ветвь готики. Круглая подкова - это арабская и мавританская арка, а ее относительная острокопечность включает в себя весь спектр арабской и стрельчатой, или ранней английской и французской готики. Под относительной острокопечностью я, конечно, подразумеваю всю группу, представителем которой является равносостроенная арка. Между ним и внешней подковой, по мере того как эта последняя

поднимается выше, читатель найдет, на опыте, большие семейства того, что можно назвать подковообразно заостренными, — изгибы высочайшей важности, но все они включены английским lancet в термин "относительная заостренность подковообразной дуги".

Рис. XXXII.

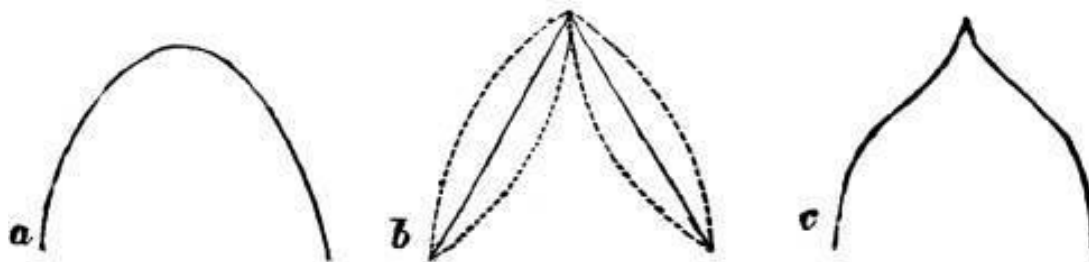


§ XV. Все описанные выше группы состоят из круглых дуг и включают в себя все действительно полезные и красивые дуги для обычной работы. Я полагаю, что в современном машиностроении используются необычные и сложные изгибы, но это не должно беспокоить обычного читателя: Понте делла Тринита во Флоренции - самый изящный из известных мне примеров такого сооружения; арка была очень тонкой и напоминала низкий эллипс; вместо нее в обычных работах английские строители заменили варварскую остроконечную арку, называемую четырехцентрковой и составленную из кусочков окружностей. Высокий эллипс, я полагаю, существует в восточной архитектуре. Сам я никогда не встречался с ним в больших масштабах; но он встречается в нишах более поздних частей дворца герцогов в Венеции вместе с уникальной гиперболической аркой, а на [рис. XXXIII.](#), который будет описан ниже: подобные капризы нас здесь не касаются.

§ XVI. Мы, однако, обеспокоены абсурдностью другой формы арки, которая с четырьмя центрами относится к английской перпендикулярной готике.

Возьмем фронтон любой из групп на [рис. XXXI.](#) (предположим, равносторонний), здесь в *b*, на [рис. XXXIII.](#), пунктирная линия, представляющая относительную остроконечную арку, мы, очевидно, можем представить себе арку, образованную перевернутыми кривыми на внутренней стороне фронтона, как здесь показано внутренними изогнутыми линиями. Я полагаю, что читатель к этому времени уже достаточно знаком с природой арок, чтобы понять, что какую бы прочность или устойчивость ни приобрел изгиб *навнешней* стороне фронтона, ровно столько теряется изгибами на *внутренней* стороне. Естественная склонность такой арки к разрушению под действием собственного веса делает ее признаком отвратительного уродства, где бы это ни происходило в больших масштабах. Это в высшей степени характерная работа эпохи Тюдоров, и это профиль китайской крыши (я говорю в крупном масштабе, потому что эта, как и все другие капризные арки, может быть надежно закреплена их каменной кладкой, когда они маленькие, но не иначе). О некоторых допустимых его модификациях будет рассказано в главе, посвященной крышам.

Рис. XXXIII.



§ XVII. Есть только еще одна форма арки, на которую мы должны обратить внимание. Когда последняя описанная арка используется не как основная композиция, а просто как переход к общей стрельчатой арке, мы имеем формус, [рис. XXXIII](#). Теперь это лучше, чем полностью перевернутая дуга по двум причинам; во-первых, при переворачивании меньше ослабляется линия; во-вторых, двойная кривая имеет очень высокую эстетическую ценность, чего нет в простых сегментах окружностей. По этим причинам арки такого типа не только допустимы, но даже очень желательны, когда их масштаб и каменная кладка делают их безопасными, но выше определенного масштаба они совершенно варварские; и, с перевернутой аркой тюдоров, бессмысленно используемой, являются характеристиками худших и подлых архитектурных школ прошлого или настоящего.

Этот двойной изгиб называется Ogee; это профиль многих немецких свинцовых крыш, многих турецких куполов (это более простительно, поскольку ассоциируется с изящно выполненными арками той же линии в стенах ниже), башенок эпохи Тюдоров, как в часовне Генриха Седьмого, и это основание или вершина множества других грубых ошибок по всему миру.

§ XVIII. Разновидности кривой оги бесконечны, поскольку ее обратная часть может быть нанесена на любую другую форму арки, подковообразную, круглую или заостренную. Все, что в целом достойно внимания в этих разновидностях и в других арках саргисе, мы лучше всего обнаружим, изучив их кладку; ибо только благодаря хорошей кладке они становятся устойчивыми или красивыми. Итак, давайте обратимся к этому вопросу сами.

ГЛАВА XI.

КАМЕННАЯ КЛАДКА СВОДА.

§ I. По вопросу устойчивости арок были написаны тома, и требуются еще тома. Поэтому читатель не будет ожидать от меня какого-либо очень полного объяснения его условий в рамках одной главы. Но то, что ему необходимо знать, очень просто и очень легко; и все же, я полагаю, какая-то часть этого очень мало известна или замечена.

Сначала мы должны иметь четкое представление о том, что подразумевается под аркой. Это изогнутая оболочка из твердых материалов, на спину которой нужно положить груз из сыпучих материалов. Поскольку материалы над ним не рыхлые, а сами держатся вместе, отверстие внизу представляет собой не арку, а выемку. Обратите внимание на это различие очень внимательно. Если король Сардинии проложит туннель через гору Сени, как он предлагает, ему не потребуется возводить кирпичную арку под своим туннелем, чтобы выдержать вес горы Сени:

для этого действительно потребовалась бы научная кладка. Гора Сени выдержит сама себя, благодаря своему собственному сцеплению и череде невидимых гранитных арок, гораздо больших, чем туннель. Но когда мистер Брюнель прокладывал туннель по дну Темзы, ему нужно было построить кирпичную арку, чтобы выдержать шесть или семь футов грязи и вес воды наверху. Это тип всех собственно арок.

§ II. Теперь арки на практике разделяют природу обоих. Поскольку их каменная кладка выше является монсенизийской, то есть колоссальной по сравнению с ними, и гранитной, так что арка представляет собой просто отверстие в скальном материале, форма арки не имеет никакого значения: она может быть округлой, или ромбовидной, или круглой, или какой-нибудь другой; и в самой благородной архитектуре всегда есть *какой-нибудь* характер такого рода, придаваемый каменной кладке. Он достаточно независим, чтобы не заботиться о прорезанных в нем отверстиях, и не проседает в них, как песок. Но теория сводов не предполагает ни о каком подобном положении вещей; она допускает только оболочку собственно свода; позвоночных, несущих в себе костяк сопротивления; и, поверх этой оболочки, она предполагает, что стена находится в состоянии текучести, давя на свод, подобно воде или песку, всей своей тяжестью. И далее, проблема, которую должен решить строитель арки, состоит не просто в том, чтобы нести этот вес, но и в том, чтобы нести его с наименьшей толщиной оболочки. Переносить его легко, если постоянно утолщать ваши арки: если вам нужно нести песок или гравий глубиной шесть футов и вы решите использовать гранитные арки толщиной шесть футов, то, без сомнения, ваша арка достаточно безопасна. Но это, возможно, несколько чересчур дорого: что нужно сделать, так это засыпать песок или гравий кирпичными вуссуарами толщиной шесть дюймов или, во всяком случае, вуссуарами наименьшей толщины, которые будут безопасны; а для этого требуется особое расположение линий арки. Существует множество устройств, каждое по-своему полезное, но нам нужно использовать только лучшую архитектуру, самую простую и понятную. Сначала мы должны отметить те, которые касаются фактической оболочки арки, а затем приведем несколько примеров замены таких приемов монсенизийской кладкой.

§ III. То, что мы должны сказать, применимо ко всем аркам, но центральная стрельчатая арка лучше всего подходит для общей иллюстрации. Пусть *a*, [лист III.](#), представляет собой оболочку заостренной арки с неплотной нагрузкой сверху; и предположим, вы обнаружите, что эта оболочка недостаточно толстая; и что вес слишком сильно давит на верхнюю часть арки и, вероятно, ломает ее: вы продолжаете утолщать свою оболочку, но нужно ли вам утолщать все это одинаково? Это не так; вы только зря потратили бы свои добрые воспоминания. Если у вас есть хоть капля здравого смысла, вы увеличите его в верхней части, где череп милодона утолщен для той же цели (и, как мне кажется, для некоторых человеческих черепов), что и на *b*. Камешки и гравий сверху теперь будут отскакивать от него направо и налево, как пули от нагрудника кирасира, и у них не будет шансов пробить его.

Если он по-прежнему недостаточно крепкий, можно добавить еще, как в *c*, теперь немного утолщив вуссуары и у основания. Но поскольку это, возможно, может поднять арку неудобно высоко или привести к пустой трате вуссуаров наверху, мы можем прибегнуть к другому средству.

§ IV. Я полагаю, здравый смысл читателя, если не его предыдущие знания, позволят ему понять, что если арка на *a*, [фото III.](#), *внутри* лопнула вверх, она должна *вылезти* по бокам. Положите два куска картона край к краю и прижмите их рукой, и вы увидите, как они загибаются по бокам.

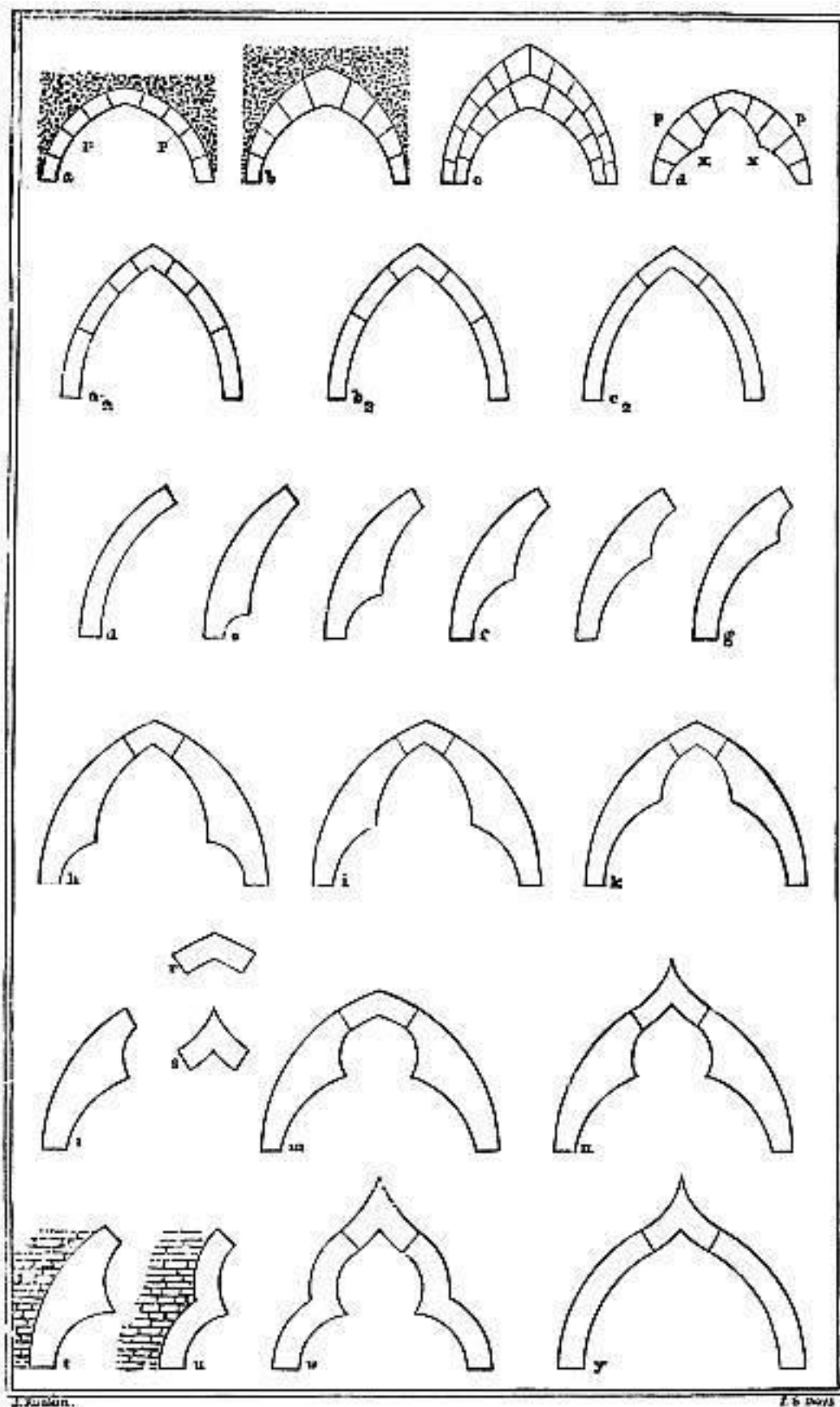
Следовательно, если вы можете не допустить, чтобы арка начиналась в точках p, p , она *не может* изогнуться вверх, приложите к ней какой угодно вес, разве что просто раздробив камни на фрагменты.

§ V. Теперь вы можете не допустить, чтобы арка начиналась с p , нагружая ее с p , прикладывая к ней больший вес в этой точке; и на практике это обычно делается именно так. Но в настоящее время мы предполагаем, что вес, указанный выше, представляет собой песок или воду, совершенно неуправляемый, его нельзя направить в выбранные нами точки; и на практике иногда может случиться так, что мы не сможем приложить вес к арке в точке p . Возможно, нам понадобится проем над ним, или он может находиться сбоку от здания, и нам могут помешать многие другие обстоятельства.

§ VI. Но если мы не уверены, что сможем поместить вес выше него, мы совершенно уверены, что сможем подвесить вес под ним. Вы всегда можете сделать скорлупу внутри более толстой и распределить по ней вес, как показано на x , в d , [фото III](#). Сейчас не так уж много шансов, что это вырвется наружу в p , не так ли?

§ VII. Следовательно, всякий раз, когда арке приходится выдерживать вертикальное давление, она выдержит его лучше, если ее оболочка будет иметь форму, указанную в b или d , чем в a : *таким образом*, b и d - это типы арок, построенные для того, чтобы противостоять вертикальному давлению, во всем мире и от начала архитектуры до ее конца. Никто другой не может сравниться с ними: все несовершенны, кроме этих.

III.



АРОЧНАЯ КЛАДКА.

Добавленные выступы в x , в d , называются остриями, и они являются самой душой и жизнью лучшей северной готики; однако никогда до конца не понимаемые и не встречающиеся в совершенстве, за исключением Италии, северные строители часто, даже в лучшие времена, работали с вульгарной формой va .

Форма в b редко встречается на севере: ее совершенство присуще ломбардской готике; и ее ответвления, хорошие и плохие в зависимости от их использования, встречаются в сарацинской работе.

§ VIII. Истинный и совершенный острие только одно. Но, вероятно, это было изобретено (арабами?) не как конструктивная, а декоративная особенность, в чистой фантазии; и в ранних северных работах это всего лишь нанесение на арку так называемого слоистого рисунка сквозных пространств в каменных поверхностях, уже достаточно объясненного в “Семи светильниках”, глава. III., стр. 85*и далее*. Оно унижается в достоинстве и теряет свою полезность ровно пропорционально его увеличению на арке. В более поздней архитектуре, особенно в английском тюдоровском стиле, он впал в старческий маразм и превратился в простой нарост, кусочек камня, выступающий из арки, как повар прищипывает пащтет к краю пирога.

§ IX. Глубина и расположение выступа, то есть его точное прилегание к плечу изгиба дуги, зависят от направления переносимого веса. Я потратил больше месяца, и это тоже в напряженной работе, просто пытаюсь привести формы выступов в идеальный порядок: читатель может догадаться, что сейчас у меня нет места вдаваться в подробности; но позже я приведу несколько ведущих и наиболее совершенных примеров с их размерами и кладкой.

§ X. Теперь читатель понимает все, что ему нужно, об обшивке арки, рассматриваемой как единый кусок камня.

Теперь ему нужно подумать о форме вуссуаров. Это, насколько потребуется, он сможет лучше всего понять на нескольких примерах; с помощью которых я смогу также проиллюстрировать, или, скорее, которые заставят меня проиллюстрировать, некоторые методы монсенизийского масонства, которые должны были стать второй частью нашей темы.

§ XI. 1 и 2, [табличка IV.](#), представляют собой два карниза; 1 из Святого Антонио, Падуя; 2 из собора Сен-Сэнс. Мне нужны они для карнизов; но я поместил их на эту табличку, потому что, хотя их арки заполнены сзади и на самом деле представляют собой простые каменные блоки с вырезанными на их лицевых поверхностях арками, они иллюстрируют постоянную кладку небольших арок, как в итальянском, так и в северном романском стиле, но особенно в итальянском, где каждая арка вырезана из своего собственного каменного блока: это достаточно по-монсенизийски, в небольшом масштабе.

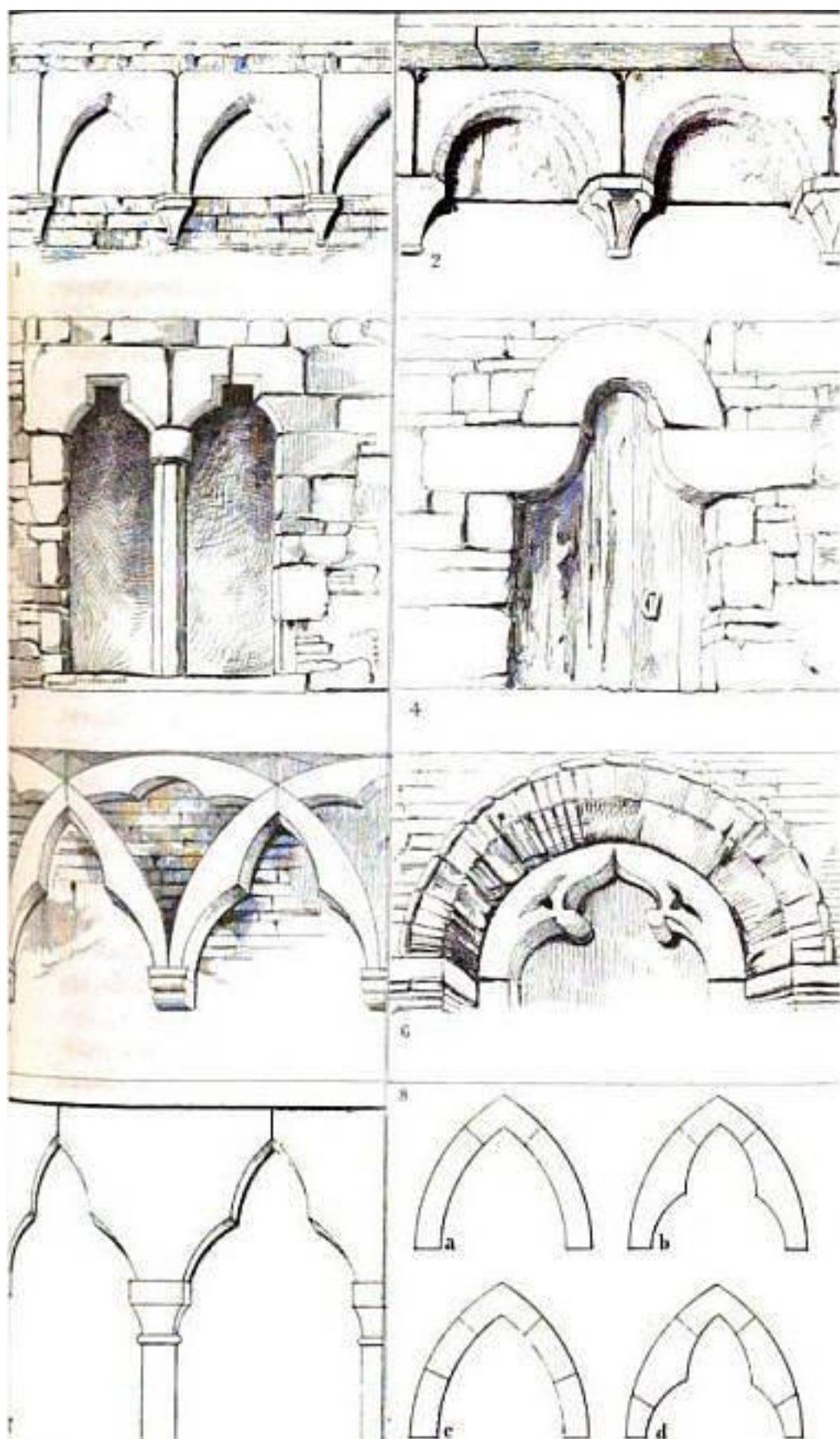
3 - окно из замка Карнарвон, очень примитивное и интересное по форме— одна из его арок сделана из одного камня, другая - из двух. И здесь мы имеем пример формы арки, которая была бы достаточно варварской в больших масштабах и состоящей из множества частей, но причудливой и приятной при такой массивной конструкции.

4 снят с маленькой колокольни в швейцарской деревушке над Веве; окно нелепой формы, видимое издали, вызывает восхищение, но при виде его каменной кладки оно становится приятным. Едва ли это могло быть сильнее.

§ XII. Тогда это арки, вырезанные из одного блока. Следующий шаг - сформировать их из двух частей, сложенных вместе в верхней части арки. 6, из Эремитани, Падуа, очень причудлива и примитивна по форме: это вообще любопытная церковь с какими-то странными узорами, вырезанными из цельных блоков. Один из них приведен в “Семи светильниках”, [Лист VII.](#), в левом углу внизу.

7, из Фрари, Венеция, очень прочная, изящная и превосходно украшенная, как мы увидим ниже. 5, простая конструкция из двух частей, выполненная с самыми изысканными пропорциями и точностью изготовления, как и все остальное в великолепной церкви, к которой она принадлежит, Сан-Фермо Веронский. Добавление верхней детали, завершающей круг, не влияет на план красивых арок с их простыми и совершенными выступами; но это в высшей степени любопытно и служит для того, чтобы показать, как идея выступа возникла из простого слоения. Всю архитектуру этой церкви можно охарактеризовать как демонстрирующую максимум простоты в строительстве и совершенства в мастерстве — редкое сочетание: в целом простые конструкции грубо обработаны, и по мере того, как строитель совершенствует свое исполнение, он усложняет свой план. Почти все арки Сан-Фермо состоят из двух частей.

IV.



АРОЧНАЯ КЛАДКА.

§ XIII. Мы видели конструкцию из одной и двух частей: a и b , рис. 8, [табличка IV.](#), представляют собой общие типы конструкций из трех частей, без зазубрин; c и d из пяти частей, без зазубрин. Из них конструкция из трех частей имеет огромное значение и должна задержать нас на некоторое время. Пятисекционный - это трехсекционный с добавлением стыка с каждой стороны, и это также имеет большое значение. Четырехкомпонентный, то есть двухкомпонентный с дополнительными соединениями, встречается редко, и нас не нужно задерживать.

§ XIV. Следует помнить, что при первоначальной разработке принципа арки мы составили арку из трех частей. Три - наименьшее число, которое может демонстрировать реальный принцип кладки арок, и его можно рассматривать как репрезентативный для всех арок, построенных по этому принципу; одно- и двухсекционные арки представляют собой микроскопические монтсенизийские арки, простые пещеры в каменных блоках или промежутки между двумя скалами, прислоненными друг к другу.

Но арка из трех частей по-настоящему репрезентативна для всех; а более крупные и сложные конструкции получаются просто за счет сохранения центральной части в качестве так называемого замкового камня и установки дополнительных швов по бокам. Теперь, пока арка чисто круглая или заостренная, не имеет значения, сколько у вас стыков или вуссуаров, и где находятся стыки; более того, вы можете соединить сам ваш замковый камень и сделать его состоящим из двух частей. Но если арка имеет какую-либо причудливую форму, особенно оgee, стыки должны быть в определенных местах, а кладка простой, иначе она не будет полностью качественной и надежной; а прекрасные школы арки ogee возникли только в странах, где было принято строить арки из нескольких частей.

§ XV. Типичная чистая стрельчатая арка Венеции - это арка из пяти частей, с камнями трех порядков величины, самый длинный из которых самый низкий, как показано на $b2$, [Фото III](#). Если арка очень большая, добавляется четвертый порядок величины, как в $a2$. Порталы венецианских дворцов почти без исключения украшены той или иной из этих каменных кладок. Теперь, когда добавляется одна деталь для изготовления двери большего размера, одна деталь убирается для изготовления двери меньшего размера или окна, и, следовательно, тип кладки венецианского готического окна состоит из трех частей, $c2$.

§ XVI. Читатель уже знает, где полезен острыйе. Он будет помнить, что требуется придать вес этим боковым камням и втянуть их внутрь, противодействуя толчку верхнего камня. Выньте на мгновение один из боковых камней $c2$, как vd . *Надлежащее* расположение выступа на нем меняется в зависимости от веса, который он несет или требует; но на практике эта тонкость соблюдается редко; место выступа почти всегда определяется эстетическими соображениями, и очевидно, что вариации его расположения могут быть бесконечными. Рассматривайте выступ как волну, поднимающуюся по боковому камню от его основания к вершине; тогда у вас будет последовательность форм от e до g ([Фото III](#).) с бесконечными степенями перехода от одной к другой; но из них вы можете взять e , f и g , представляющие три больших семейства острых арок. Используйте e для ваших боковых камней, и у вас получится арка, подобная той, что изображена на h ниже, которую можно назвать аркой с острием вниз. Используйте f для бокового камня, и у вас получится i , которую можно назвать аркой со средним выступом. Используйте g , и у вас получится k , изогнутая дуга.

§ XVII. Читатель, вероятно, заметит, что я называю арку среднеострийной не тогда, когда острие находится в середине изгиба арки, а когда оно находится в середине *боковой части*, а также там, где боковые части соединяются с замковым камнем, кривизна меняется, возможно, несколько резко.

Я предпочел бы называть арку среднеостровной по отношению к ее боковой части, чем по отношению к ее собственному изгибу, потому что самые красивые готические арки в мире, арки ломбардской готики, во всех рассмотренных мною примерах имеют форму, более или менее приближающуюся к этой среднеостровной арке *na i* (Фото III.), но кривизна острия переходит в замковый камень, как мы сейчас увидим: там, однако, где арка построена из множества вуссуаров, среднеостровная арка имеет форму, более или менее приближенную к этой среднеостровной арке. арка будет означать ту, у которой острие находится на полпути между ее собственным основанием и вершиной.

Готическая арка Венеции почти всегда обращена вверх, как на к. Читатель может заметить, что как в арках с острием вниз, так и в арках с острием вверх кусок камня, добавленный для формирования острия, имеет форму ятагана, удерживаемого в одном случае вниз, а в другом - вверх.

§ XVIII. Теперь в арках *h, i, k* были внесены небольшие изменения в форму центральной детали, чтобы она могла продолжать изгиб выступа. Эта модификация не может быть применена к нему на практике без значительного мастерства изготовления; и из-за этой трудности в Венеции были получены некоторые любопытные результаты.

На *l* (фото III.) изображена форма венецианского бокового камня, острие которого отделено от арки. Ничто не может быть лучше или изящнее, или лучше располагать вес, чтобы заставить его наклоняться вперед к замковому камню, как объяснялось выше, в Гл. X. § II., где я разработал всю систему арки из трех частей, чтобы читатель мог теперь ясно видеть использование веса выступа.

Венецианский готический дворец обычно имеет по меньшей мере три этажа; возможно, с десятью или двенадцатью окнами на каждом этаже, и это на двух или трех его сторонах, что требует в общей сложности от ста до ста пятидесяти боковых элементов.

Наблюдая за тем, как расположены окна, я не сомневаюсь, что боковые детали были вырезаны парами, наподобие крючков, замковыми камнями которых должны были быть проушины; что эти боковые детали были заказаны архитектором в массовом порядке и использовались им иногда для более широких, иногда для более узких окон; при необходимости он скошивал два конца, подгонял замковые камни, как мог, и время от времени менял расположение, переворачивая боковые детали *вверх ногами*.

В этом способе работы были различные удобства, одно из главных заключалось в том, что боковые детали с их выступами всегда обрезались до их полной формы и что ни одна часть выступа не переходила в замковый камень, который повторял изгиб самой внешней арки. Таким образом, орнаменты выступа могли быть выполнены без какой-либо сложной привязки к остальной части арки.

§ XIX. Теперь давайте возьмем пару боковых частей, сделанных на заказ, таких, как в *l*, и посмотрим, что мы можем из них сделать. Сначала мы попытаемся подогнать к ним

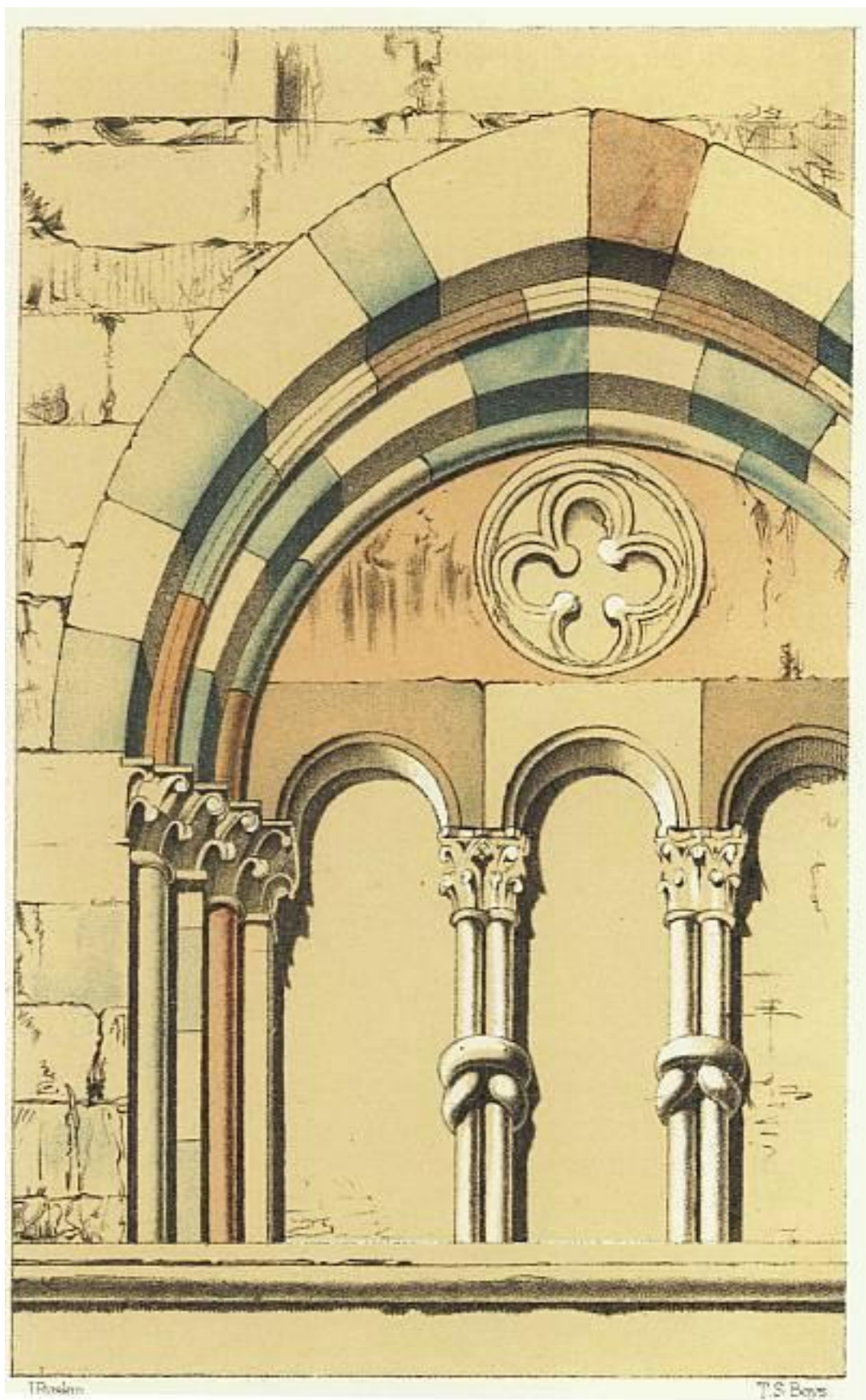
краеугольный камень, который продолжает изгиб внешней арки, как на *m*. Читатель, несомненно, сочтет эту арку уродливой. В Венеции их великое множество, самых уродливых построек, и венецианские строители быстро почувствовали это. Что они могли бы сделать, чтобы улучшить их? Арка в точке *m* имеет центральную часть формы *r*. Замените ее частью формы *s*, и мы получим арку в точке *n*.

§ XX. Эта арка на *n* не такая прочная, как на *m*; но, построенная из хорошего мрамора и с его кусками надлежащей толщины, она достаточно прочна для всех практических целей в небольших масштабах. Я исследовал по меньшей мере две тысячи окон этого типа и других венецианских окон, из которых то, что в *u* (в котором вместо выступающего используется простая боковая часть *d*), является самым простым; и я никогда не находил *ни одного*, даже в самых разрушенных дворцах (в которых им приходилось выдерживать деформированный вес рушащихся стен), в центральной части которого была бы трещина; и это единственная опасность, которой подвергается окно; в остальном это самая прочная арка, какую только можно построить.

Не следует предполагать, что изменение ключевого камня *r* на *s* было мгновенным. Это было изменение, произведенное многими любопытными экспериментами, которые мы должны будем проследить ниже и распределить полученные в результате разновидности формы по соответствующим группам.

§ XXI. Еще один шаг: я беру боковую деталь со средним выступом в виде блока в точке *t*, с кирпичами, которые загружают ее с обратной стороны. Теперь, поскольку эти кирпичи поддерживают его сзади, и поскольку, что касается использования выступа, не имеет значения, весит ли он мрамор или кирпичи, ничто не мешает нам вырезать часть мрамора, как на *u*, и заполнить пространство кирпичами. (Почему нам должно прийти в голову делать это, я в настоящее время не претендую на догадку; все, что я должен утверждать, это то, что, если бы нам пришла в голову эта фантазия, в этом не было бы никакого вреда). Заменяя эту боковую часть другой в окне *n*, мы получаем ту, что на *w*, которая, возможно, впоследствии нам пригодится; здесь нам больше нечего делать, кроме как отметить, что построенная таким образом и должным образом подкрепленная кирпичной кладкой, она имеет такую же прочную и безопасную форму, как и на *n*; но что эта, как и любая разновидность арки *ogee*, полностью зависит в своей безопасности, пригодности и красоте от каменной кладки, которую мы только что проанализировали; и что, построенная на кирпичной кладке, которая в больших масштабах и с большим количеством вуссуаров все такие арки были бы небезопасны и абсурдны в общей архитектуре. Тем не менее, они могут иногда использоваться ради изысканной красоты, которую допускают их богатые и фантастические разновидности, а иногда и ради другого достоинства, прямо противоположного конструктивному, которые мы сейчас рассматриваем, а именно того, что они, кажется, обладают очарованием.

V.



Арочная кладка.

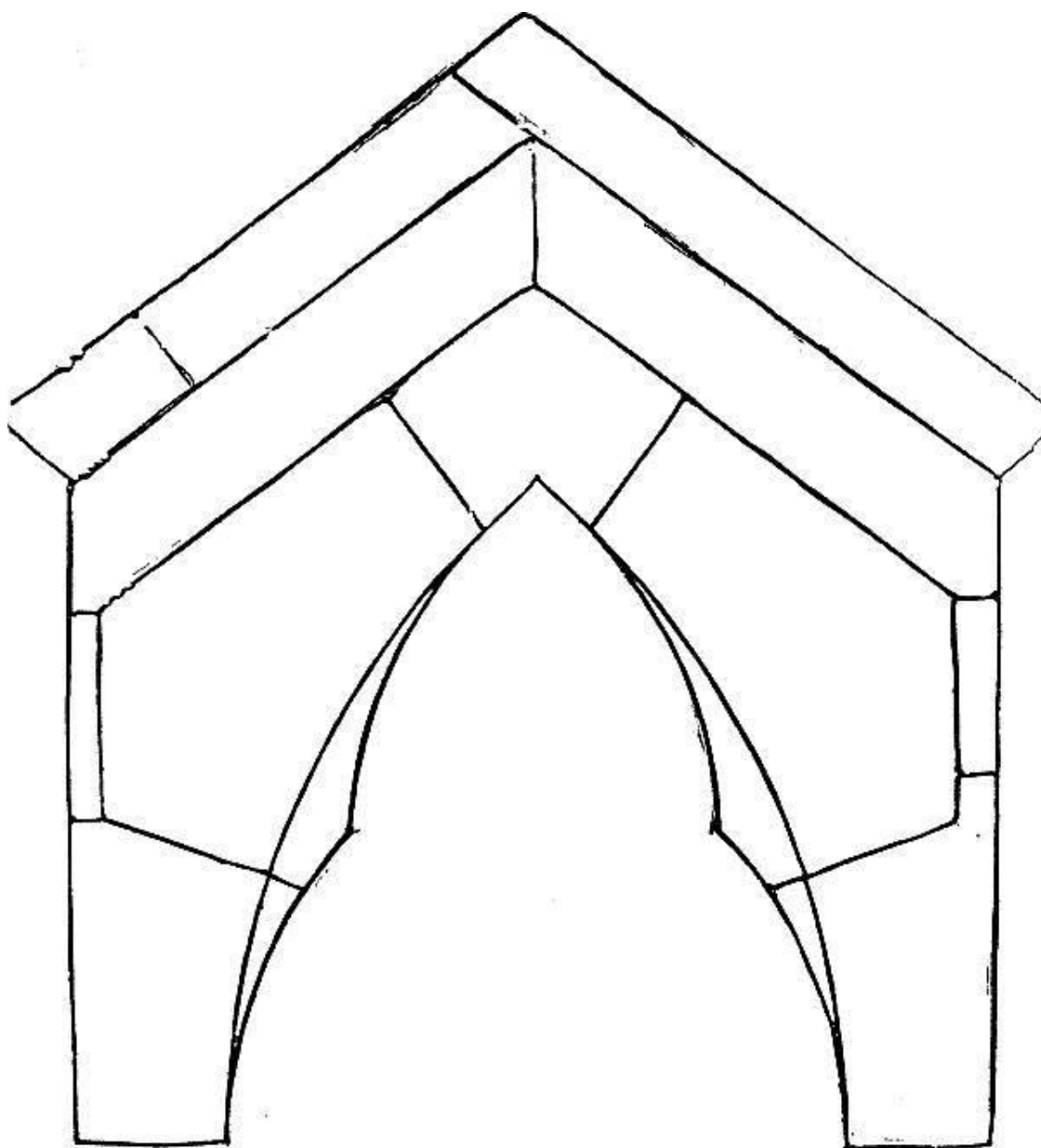
БРУЛЕТТО Из КОМО.

§ XXII. В приведенных выше рассуждениях не учитывался наклон стыков вуссуаров к изгибам арки. Это очень тонкий вопрос, который я пока не смог полностью исследовать, но естественная идея расположения этих линий (которые в круглых арках, конечно, перпендикулярны изгибу) заключалась бы в том, что каждый вуссуар должен иметь длины своей внешней и внутренней изогнутой поверхности в одинаковой пропорции друг к другу. Либо этот действительный закон, либо близкое к нему приближение, несомненно, соблюдается в лучших готических зданиях.

§ XXIII. Я могу подытожить все, что читателю необходимо иметь в виду об общих закономерностях, связанных с этим предметом, приведя ему пример каждой из двух форм совершенной готической арки, без створки и с острями, обработанных самой простой и великолепной каменной кладкой, и частично, в обоих случаях, монсенизийской.

Первая, [табличка V.](#), представляет собой витрину из "Бролетто из Комо". В своем заполнении она показывает, во-первых, цельную арку, опирающуюся на группы из четырех стволов, и единственную мраморную плиту, заполняющую пространство наверху и пронизанную четырехлистником (монсенизийский, это), в то время как лепнина наверху каждая выполнена с отдельной системой вуссуаров, все они выполнены, я думаю, по принципу, изложенному выше, § XXII., из чередующегося серпантина и мрамора; внешняя арка является благородным примером чистой готической конструкции, *b* из [листа III.](#)

Рис. XXXIV.



§ XXIV. Рис. XXXIV. каменная кладка боковой арки, насколько я знаю или могу судить, является самым совершенным готическим надгробным памятником в мире, четырехугольным навесом (безымянной?) 49 могилы, стоящей над маленькими кладбищенскими воротами церкви Святой Анастасии в Вероне. У меня будет часто случай возвращаться к этому памятнику, и, я полагаю, я смогу в достаточной степени оправдать термины, в которых я говорю о нем; пока же я желаю только, чтобы читатель обратил внимание на строгость и простоту линий арок, изысканно изящный намек на изгиб оги на вершине и, главным образом, на использование выступа для придания *внутреннего* веса большим кускам камня на боковых сторонах арки и предотвращения их сильного удара наружу о самые нижние камни. Эффект такого расположения заключается в том, что весь массивный балдахин надежно поддерживается четырьмя тонкими колоннами (как будет видно ниже на тщательном описании, которое я надеюсь дать о нем), эти колонны скорее устойчивы, чем материально защищены от удара, железными прутьями толщиной около дюйма, соединяющими их в головах абачей; особенность этого памятника особой важности, поскольку мы знаем, что это часть первоначальной

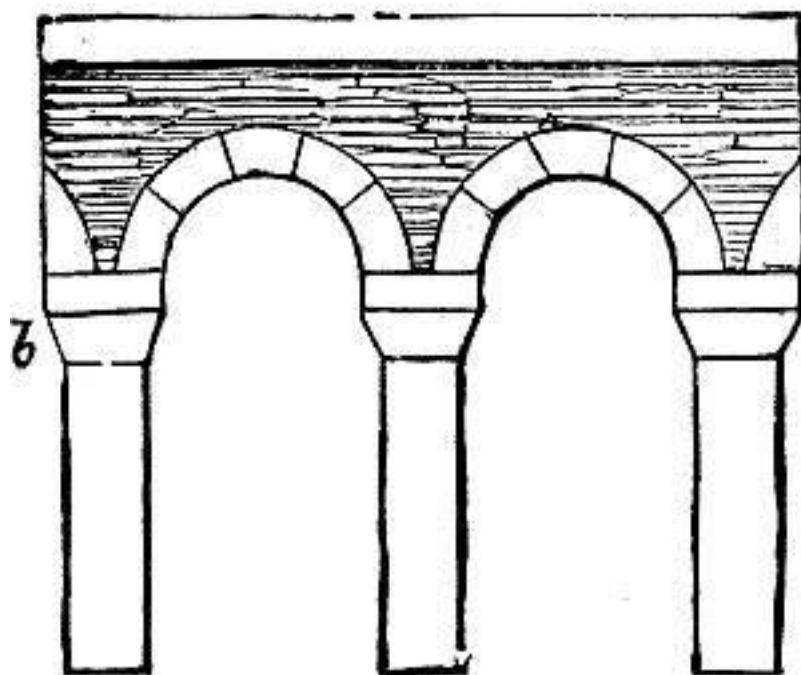
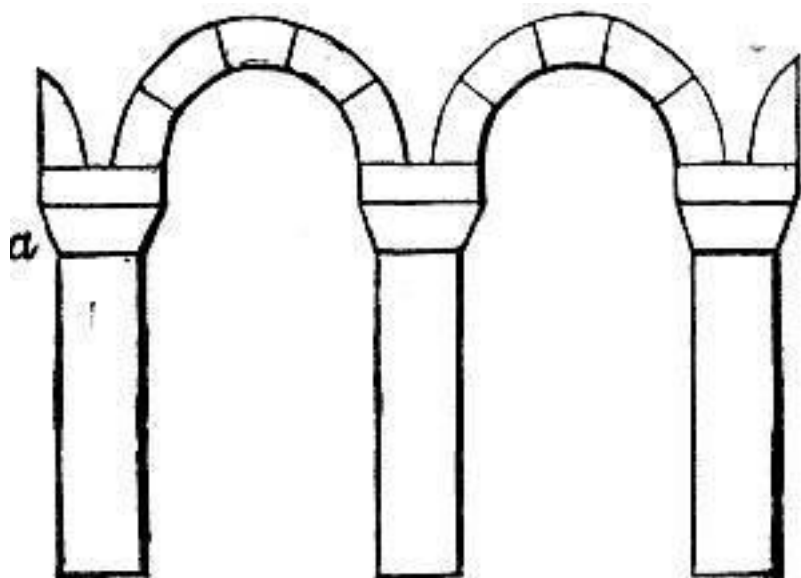
конструкции, благодаря красивому маленькому готическому узору в виде венчиков, похожему на один из краев одежды фра Анджелико, идущий вдоль стены. сам железный прут. Так тщательно и до сих пор соблюдается система украшения этого чистого и прекрасного памятника, моего самого любимого во всей Италии; главного, как я думаю, среди всех мраморных надгробий страны скорби.

49 По крайней мере, я не могу найти никакого описания этого ни в “Вероне” Маффеи, ни где-либо еще, на что можно было бы положиться. Я не сомневаюсь, что это произведение начала тринадцатого века. Смотрите [Приложение 19](#), “Гробницы святой Анастасии”.

ГЛАВА XII.

НАГРУЗКА НА СВОД.

Рис. XXXV.

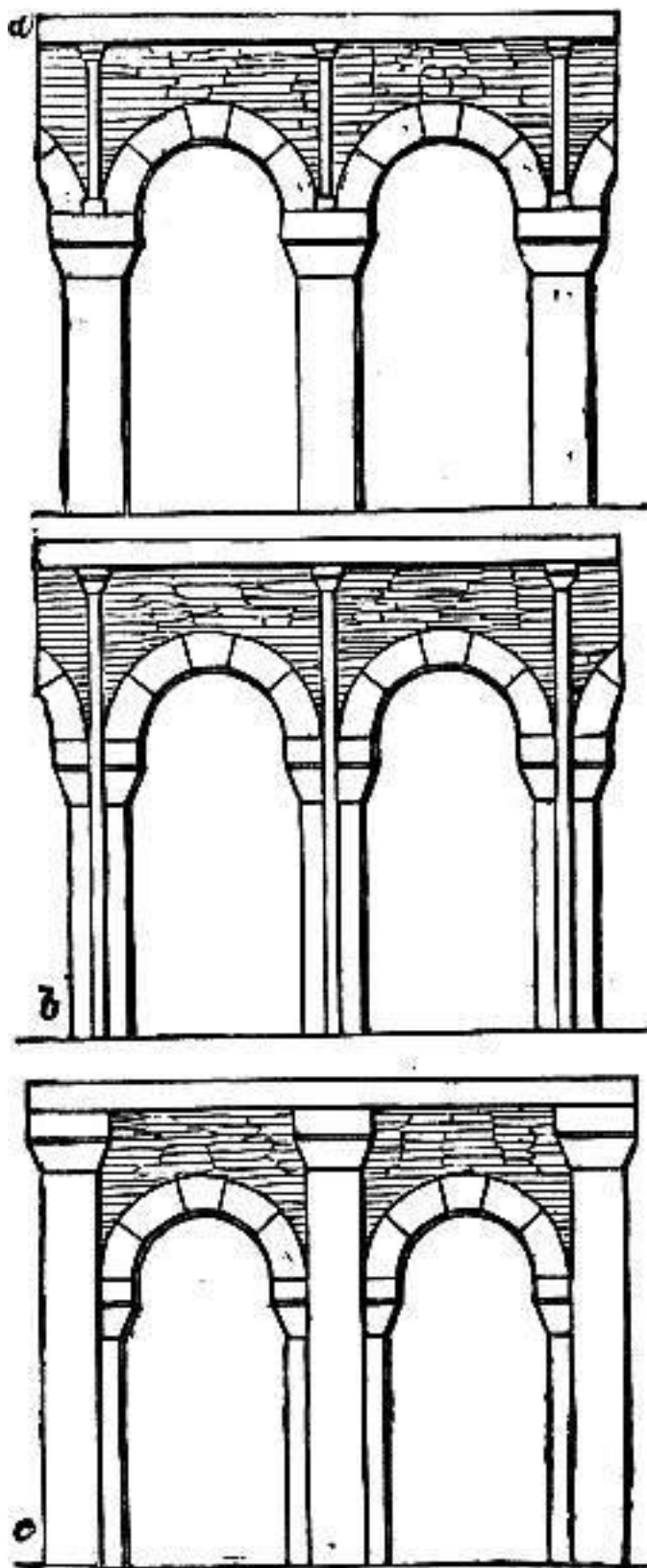


§ I. В предыдущем исследовании мы всегда предполагали, что нагрузка на арку была совершенно неплотной, например, из гравия или песка, или что она была монсенизийской и составляла одну массу с арками вуссуаров, более или менее компактную.

На практике состояние обычно представляет собой нечто среднее между этими двумя. Над мостами и туннелями она иногда приближается к состоянию простой пыли или податливой земли; но в архитектуре это в основном прочная каменная кладка, которая не полностью взаимодействует с вуссуарами, но ни в коем случае не держится на них совершенно мертвым грузом, а смыкается над ними и может быть придана формам, которые в некоторой степени освобождают их от ее давления.

§ II. Очевидно, что если мы хотим разместить сплошную крышу над линией арок, мы должны заполнить промежутки между ними на вершинах колонн. В настоящее время нам не предоставлено ничего, кроме голой каменной кладки, как здесь, на *a*, [рис. XXXV.](#), и мы должны заполнить промежутки между полукругами так, чтобы получить ровную линию опоры. Сначала мы можем сделать это просто, как в *b*, с простой массой стены; таким образом, сверху укладывается крыша, что является методом чистого византийского и итальянского романского стиля. Но если мы обнаружим, что таким образом на арки ложится слишком большая нагрузка, мы можем ввести небольшие вторые валы на вершине большого вала, *a*, [рис. XXXVI.](#), который может способствовать несению крыши, сразу перенося большую часть ее веса на головки главных валов и освобождая от его давления центры арок.

Рис. XXXVI.



§ III. Введенная таким образом новая шахта может либо оставаться поднятой на вершине большой шахты, либо может быть перенесена на землю перед ней или через нее, *b*, [фиг. XXXVI.](#);

в последнем случае главная шахта разделяется на две или более второстепенных шахты и образует группу, причем шахта опускается сверху.

§ IV. Когда эта шахта, проложенная от крыши до земли, подчинена главному столбу и либо проходит по его поверхности, либо не составляет значительной части группы, принцип является романским или готическим, *b*, [рис. XXXVI](#). Когда центральный вал становится рельефным, а главный пирс разделяется на два второстепенных вала по бокам, принцип становится классическим или палладианским, *c*, [рис. XXXVI](#). Последнее расположение становится абсурдным или неудовлетворительным пропорционально достаточности главной шахты для поддержания крыши без помощи второстепенных шахт или арки, которые во многих случаях палладианских работ выглядят так, как будто их можно убрать без опасности для здания.

§ V. Форма *a* представляет собой более чистый северный готический тип, чем даже *b*, который является связующим звеном между ней и классическим типом. Оно встречается в основном в английском и других северных готических текстах, а также в раннем ломбардском, и, я не сомневаюсь, происходит от него, как объяснено выше, [глава I](#). § XXVII. *b* - общая французская готическая и французская романская форма, как в Валансе, так и в большой чистоте.

Небольшие шахты формы *a* и *b*, будучи северными, обычно соединены крутыми сводчатыми крышами и по этой причине получили название сводчатых шахт.

§ VI. Из этих форм *b*, [рис. XXXV](#)., является самым чистым и возвышенным, наиболее отчетливо выражающим мощь свода. Все остальные имеют некоторое сходство с ласточкиным хвостовиком и врезкой в дерево, а не в каменную кладку; и я никогда еще не видел ни одного вполне удовлетворительного примера использования капитальной части главной шахты, когда нужно было либо поддерживать основание сводчатой шахты, как на *a*, либо пропускать ее через себя, как на *b*, [рис. XXXVI](#). Кронштейн, на котором часто крепится сводчатая шахта в английских работах, также не является подходящей опорой для участка полотна, который, как предполагается, в любом случае несет значительную часть веса крыши.

§ VII. Треугольные промежутки по бокам арки называются шпандрилами, и если окажется, что их каменная кладка в любой из ее форм слишком тяжелая для арки, их вес можно уменьшить, при этом их прочность останется прежней, проделав в них круглые отверстия или фонари. В обычной архитектуре это редко бывает необходимо, хотя иногда очень полезно для мостов и железных крыш (последовательность таких кругов можно увидеть, например, в шпандрилах на станции Юстон-сквер); но, учитывая его конструктивную ценность, это лучшая форма для размещения шпандриловых украшений, как мы увидим ниже.

§ VIII. Высота груза над аркой определяется потребностями здания и возможной длиной шахты; но с этим нам в настоящее время нечего делать, поскольку мы выполнили поставленную перед нами задачу. Мы выяснили, как того требовал § VI. [главы III](#). (A) возведение стен; (B) возведение опор; (C) возведение опор с перемычками или арками, подготовленными для кровли. Следовательно, теперь нам нужно изучить (D) структуру крыши.

ГЛАВА XIII.

КРЫША.

§ I. До сих пор наше исследование не было стеснено никакими соображениями, касающимися исключительно внешнего или внутреннего убранства зданий. Но так больше оставаться не может. С точки зрения архитектора, одна сторона стены обычно ничем не отличается от другой; но в крыше обычно есть два различных подразделения конструкции; одно - оболочка, свод или плоский потолок, видимый изнутри, другое - верхняя конструкция, построенная из дерева, для защиты нижней; или какой-то другой формы, для ее поддержки. Иногда, действительно, видимая изнутри структура является настоящей крышей, а иногда в ней больше двух отделений, как в соборе Святого Павла, где у нас есть центральная оболочка с маской внизу и вверху. Тем не менее, будет удобно помнить о различии между частью крыши, которая обычно видна изнутри и единственная задача которой - прочно стоять и не проваливаться внутрь, которую я буду называть Собственно Крышей; и, во-вторых, верхней крышей, которая, часто частично поддерживаемая нижней, заботится не столько о собственной устойчивости, сколько о погоде, и предназначена для того, чтобы как можно быстрее сбрасывать снег и избавляться от дождя, которую я буду называть Крышной маской.

§ II. Однако мне нет необходимости вовлекать читателя в обсуждение различных методов устройства собственно крыш по той простой причине, что ни один человек без длительного опыта не может сказать, разумно ли построена крыша или нет; и вообще не может сказать, даже с помощью какого-либо опыта, без изучения нескольких ее частей и опор, что сильно отличается от любого наблюдения, доступного обычному критику: и более того, исследование было бы бесполезно для нас в наших венецианских исследованиях, где крыши либо не современны зданиям, либо плоские, либо своды простейших возможных конструкций. , которые были превосходно объяснены Уиллисом в его "Архитектуре средних веков", глава VII., к которой я могу отсылать читателя за всем, что ему было бы полезно знать относительно связи различных частей свода с шахтами. Ему также не мешало бы прочитать отрывки о сводчатых перекрытиях эпохи Тюдоров, стр. 185-193, в рудиментарном трактате г-на Гарбетта "Дизайн", на который мы уже ссылались.⁵⁰ Поэтому я ограничусь тем, что отмечу один или два момента, которых ни у одного из авторов не было возможности коснуться, касающиеся маски на крыше.

§ III степени. Это было сказано в § В. Глава III. что у нас не должно быть случаев, говоря о конструкции крыши, чтобы добавить материальным формам, а потом предложил. Формы, которые мы должны добавить, - это только те, которые являются результатом других изгибов арки, описанных в предыдущей главе; то есть различные восточные купола, возникающие в результате поворота подковообразных и изогнутых огей, вместе с хорошо известной китайской вогнутой крышей. Все эти формы, конечно, чисто декоративные, выпуклые очертания или вогнутая поверхность служат для отвода снега или дождя не больше или, скорее, меньше, чем обычные шпиль и фронтон; и поэтому довольно любопытно, что все они, в небольших масштабах, получили столь широкое применение в Германии и Швейцарии, родным климатом которых является восточный, где их назначение, по-видимому, скорее концентрировать свет на своих орбитальных поверхностях. Я сильно сомневаюсь в их применимости в широком масштабе к архитектуре любого достойного восхищения достоинства; их главное очарование для европейского глаза заключается в необычности; и мне кажется возможным, что на востоке выпуклая форма также может быть восхитительной из-за идеи о том, что она включает в себе объем прохладного воздуха. Я наслаждаюсь ими в соборе Святого Марка, главным образом

потому, что они усиливают фантастический и нереальный характер площади Святого Марка; и потому, что они, кажется, соответствуют выражению, общему, я думаю, для всех зданий этой группы, естественной плавучести, как будто они парят в воздухе или на поверхности моря. Но, несомненно, это не те черты, которые можно рекомендовать для подражания.⁵¹

Рис. XXXVII.



§ IV. Одна форма, тесно связанная с китайской вогнутостью, однако, часто конструктивно правильная — фронто́н с внутренним углом, встречающийся с изысканно живописным эффектом во всей домашней архитектуре севера, особенно Германии и Швейцарии; нижний скат представляет собой либо пристроенную внешнюю крышу мансарды для защиты стены, как нарис. XXXVII., или же своего рода контрфорс, установленный на углу башни; и в том и в другом случае сама крыша, представляющая собой простой двускат, продолжается под ним.

§ V. Настоящий фронто́н, поскольку он самый простой и естественный, поэтому я считаю его величайшей из крыш; возвышается ли он в крошечной тьме, подобно серому склону покрытых сланцем гор, над отвесными стенами северных соборов или простирается в огненную ширь над белыми и квадратными группами южной архитектуры. Но это различие между его наклоном в северной и южной структурах имеет гораздо большее значение, чем обычно предполагается, и именно на это я хотел бы особо обратить внимание читателя.

§ VI. На одну из основных причин этого, необходимость сбрасывать снег на севере, упоминалось тысячу раз; на другую, я не помню, чтобы обращал внимание, а именно на то, что комнаты на крыше удобны для жилья на севере, а в Италии они болезненны *в sotto piombi*; и что во влажном климате у всех людей есть естественная тенденция жить как можно выше, подальше от сырости и тумана. Эти две причины, вместе с доступным количеством хорошей древесины, привели на севере к общему крутому фронтому, который, будучи закругленным или возведенным в квадрат над башней, превращается в шпиль или башенку; и эта особенность, дополненная искусным декором, является ключевой нотой всей так называемой системы устремлений, которую немецкие критики столь изобретательно и ложно приписали религиозному чувству, пронизывающему северную готику: "Я полностью и смело отрицаю всю теорию; наши соборы были по большей части построены мирскими людьми, которые любили мир и хотели бы жить в нем". они с радостью остались в нем навсегда; их лучшей надеждой было избежать ада, чего они думали добиться, строя соборы, но у которых были очень смутные представления о Небесах в целом и очень слабые желания относительно своего входа туда; и форма собора со шпилем имеет не больше намеренного отношения к Небесам, в отличие от пологого ската греческого фронтона, чем крутой фронтон нормандского дома, в отличие от плоской крыши сирийского. Теперь мы можем с изобретательным удовольствием проследивать такие символические знаки в форме; теперь мы можем использовать ее с таким определенным значением; но мы только мешаем себе правильно понимать историю, приписывая большое влияние этим поэтическим символизмам на формирование национального стиля. Человечество, по большей части, не поддается влиянию таких шелковых шнуров; и вероятность сырости в подвале или расшатывания черепицы на крыше, к несчастью, гораздо больше зависит от стиля домостроения человека, чем от его представлений о небесном счастье или ангельской добродетели. Ассоциации привязанности обладают гораздо большей силой, и формы, которые не могут быть объяснены иным образом, часто могут быть объяснены ссылкой на природные особенности страны или на что-либо, что привычка должна была сделать знакомым и, следовательно, восхитительным; но прямая символизация чувства является слабым мотивом для всех людей, и гораздо в большей степени для практичных умов севера, чем у ранних христиан, которые, несомненно, были столь же устремлены к небесам, когда строили базилики или вырезали раковины в катакомбах, какими когда-либо были нормандские бароны или монахи.

§ VII. Однако на севере существует животная деятельность, которая материально способствовала системе строительства, зародившейся в простой утилитарности, — животная жизнь, естественно выражающаяся в работе на ногах, подобно томлению юга при работе лежа или вровень. Представьте разницу между действиями человека, заставляющего себя работать в снежную бурю, и бездействием человека, лежащего во весь рост на солнечном берегу среди цикад и опавших олив, и вы получите ключ к целой группе симпатий, которые были ярко выражены в архитектуре обоих; всегда помните, что для одного сон был бы роскошью, для другого смертью.

§ VIII. И к силе этого жизненного инстинкта мы должны далее добавить влияние природного пейзажа; и главным образом групп деревьев и дикой природы, которые для немецкого сознания являются тем же, чем олива или пальма для южанина, ель - пихтой. Глаз, привыкший когда-то к непрерывной зубчатости соснового леса и множеству его бесконечных вершин, не так-то легко оскорбить повторением похожих форм или удовлетворить простотой плоских или массивных очертаний. Добавьте к влиянию сосны влияние тополя, особенно в долинах Франции; но

думайте в основном о ели и размышляйте о разнице чувств, которые северянин испытал бы при виде инея, обвитого на ее сверкающей вершине, а итальянец - при виде темно-зеленой глубины солнечного света на широком столе каменной сосны⁵² (и подумайте, кстати, является ли ель более возвышенным деревом, чем эти темные навесы средиземноморских островов).

§ IX. Таким образом, обстоятельства и чувства, помогая друг другу, делают крутую крышу общепринятой и вызывающей восхищение по всему северу; а затем, с постепенным преувеличением, с которым человеческий разум преследует каждую приятную идею, она возводится во всевозможные пики, заостренные точки и гребни; по бокам ее прибавляется вершина за вершиной, а стены пропорционально увеличиваются в высоту, пока мы не получим действительно очень возвышенный массив, но в нем не больше принципа религиозных устремлений, чем в детской карточной башне. Более того, желание строить высоко осложняется особой любовью к гротеску,⁵³ которая характерна для севера, вместе с особым удовольствием от умножения малых форм, а также от преувеличенных точек тени и энергии, и определенной степенью вытекающей отсюда нечувствительности к совершенному изяществу и спокойной правдивости; так что северный архитектор не мог почувствовать красоту мрамора Эджин, и всегда будет (у тех, кто посвятил себя именно этой школе) определенная неспособность ощутить тонкости греческого искусства или понять, что такое мрамор. Тициан, Тинторет или Рафаэль: тогда как среди итальянских мастеров готики эта способность никогда не была утрачена, и Нино Пизано и Орканья могли бы понять Тесея в одно мгновение и получили бы от него новую жизнь. Не может быть никаких сомнений в том, что их школа была величайшей, и ее проводили величайшие люди; и что, в то время как те, кто начинал с этой школы, могли прекрасно почувствовать Руанский собор, те, кто изучает северную готику, остаются в узком поле — в одном из маленьких шпилек, точек, черепков и искаженных лиц — и не могут понять значения широкой поверхности или величественной линии. Тем не менее северная школа - вещь достойная восхищения, но более низкая, чем южная. Готика венецианского дворца дождей гармонирует со всем, что есть величественного во всем мире: готика севера гармонирует только с гротескным северным духом.

§ X. Мы, однако, начинаем терять из виду нашу конструкцию крыши в ее духе и должны вернуться к нашему тексту. Поскольку высота стен увеличивалась вместе с подъемом крыши, в то время как их толщина оставалась прежней, становилось все более и более необходимым поддерживать их контрфорсами; но — и это еще один момент, который читатель должен особо отметить — контрфорс требовался не из-за крутого перекрытия крыши, а из-за свода под ним; перекрытие крыши представляло собой простой деревянный каркас, связанный поперечными балками, и в небольших зданиях часто ставилось на землю, затем поднималось и устанавливалось на стенах наподобие шляпы, вертикально опираясь на них; и более того, я полагаю, что в большинстве случаев северный фасад представлял собой деревянную раму. для возведения сводов требуется большое количество внешних опор, не столько из-за какой-либо особой смелости их собственных форм, сколько из-за большей сравнительной толщины и высоты стен и более решительного распределения всего веса крыши на определенные точки. Связь внутреннего каркаса (или настоящей крыши) с контрфорсом в таких местах не видна зрителям снаружи; но отношение маски крыши к верху стены, которую она защищает или из которой она вырастает, прекрасно видно; и это момент настолько важный для эффекта здания, что будет хорошо сделать его предметом отдельного рассмотрения в следующей главе.

50 Приложение 17

51 Я не говорю об истинном куполе, потому что я недостаточно изучил его конструкцию, чтобы знать, при каких масштабах он становится скорее *демонстрацией силы*, чем удобной или естественной формой крыши, и потому что выбор обычного зрителя среди его различных очертаний всегда должен зависеть только от эстетических соображений и никоим образом не может быть основан на каком-либо представлении о его бесконечно сложных структурных принципах.

52 Никто не подумает, что я переоценил воздействие лесных пейзажей на сознание *северян*; но на днях я был рад услышать, как испанский джентльмен описал, вместе со своими собственными, сожаление крестьян по соседству в связи с потерей благородной каменной сосны, одной из самых величественных в Испании, которую ее владелец допустил к вырубке ради небольшой выгоды. Он сказал, что само место, где он вырос, до сих пор известно в народе как “Эль-Пино”.

53 Приложение 8.

ГЛАВА XIV.

КАРНИЗ КРЫШИ.

§ I. Следует помнить, что в Шестой главе мы остановились (§ X.) на том месте, где добавление кронштейнов к обычному настенному карнизу превратило бы его в конструкцию, подходящую для поддержания крыши. Итак, стеной карниз рассматривался на протяжении всего нашего исследования (сравните главу VII. § V.) как капитель стены и как образующий, благодаря своей концентрации, капитель шахты. Но мы не должны рассуждать *назад* от капителя к карнизу и предполагать, что распространение принципов капителя на всю длину стены послужит для карниза крыши; ибо все наши выводы относительно капителя были основаны на предположении, что он приспособлен для того, чтобы выдерживать значительный вес, сжатый на его счетах: но карниз крыши в большинстве случаев требуется скорее для того, чтобы смело выступать, чем для того, чтобы выдерживать вес; и поэтому для него должны быть приняты устройства, которые обеспечат выступание больших поверхностей, не будучи рассчитанными на сопротивление чрезвычайному давлению. Этот объект получается за счет использования кронштейнов с определенными интервалами, которые являются своеобразным отличием карниза крыши.

§ II. Карнизы для крыши обычно делятся на два больших семейства: первое и самое простое, те, которые состоят просто из выступа края маски крыши над стеной, поддерживаемого такими кронштейнами или выступами, какие могут потребоваться; второе, те, которые обеспечивают проход по краю крыши и которые, следовательно, требуют некоторой более прочной опоры, а также значительной массы здания над маской крыши или рядом с ней и парапета. Эти два семейства мы рассмотрим последовательно.

§ III. 1. Карниз с карнизом. Мы можем дать ему это название, поскольку в простейшей форме оно представлено карнизом коттеджа. Однако он используется в смелой проекции как на севере, так и на юге, и на востоке; на севере он используется для отвода дождя от стены здания; на юге для создания тени; и обычно он сооружается из концов балок маски крыши (с их черепицей или гонтом, продолжающимися до края карниза) и поддерживается деревянными выступами. Это его самая живописная и естественная форма; она не противоречит великолепию архитектуры средневековых итальянских жилых зданий, великолепна своей массой отбрасываемых теней и придает богатый эффект улицам швейцарских городов, даже когда они не претендуют на какой-либо другой интерес. Дополнительную ценность ему придают водосточные трубы, поскольку для того, чтобы не нагружать его весом воды в водосточном желобе на краю, где это могло бы вызвать нагрузку на крепления трубы, у него есть водосточные желоба с интервалом в три-четыре фута - ряды великолепных свинцовых или железных драконьих голов, исполненных восхитительного характера, за исключением любого человека, проходящего по середине улицы под сильным ливнем. В свое время я получил свою долю их доброты, но не держу на них зла; напротив, я очень благодарен им за то, что они восхищались их фантастическими очертаниями на фоне спокойного голубого неба, когда у них не было других дел, кроме как открывать свои железные рты и тяжело дышать на солнышке.

§ IV. Когда, однако, свет ценнее тени, или когда архитектура стены слишком светлая, чтобы ее можно было скрыть, возникает необходимость сделать карниз более узким; изменение значительной важности, поскольку оно позволяет водосточному желобу быть не свинцовым и подвешенным к краю карниза, а каменным и поддерживаться кронштейнами в стене, причем эти кронштейны становятся подходящими объектами для последующей отделки (и иногда ассоциируются с каменными отводящими каналами, называемыми горгульями, которые, однако, правильнее отнести к другому семейству карнизов). Наиболее совершенным и красивым примером карниза такого типа является венецианский, в котором дождь с плиток стекает в каменный желоб, поддерживаемый небольшими кронштейнами, изящной формы, а его внешний нижний край украшен английской лепниной в виде собачьих клыков, острый зигзаг которой богато сочетается с изогнутыми краями плитки. Я не знаю карниза более прекрасного в своей чрезвычайной простоте и удобстве в эксплуатации.

§ V. Карниз греческого дорического ордера находится в таком же состоянии, в котором, однако, нет кронштейнов, а есть бесполезные приделки, подвешенные ко дну желоба (создавая, однако, некоторое впечатление опоры, если смотреть издалека), и украшен каменной символикой дождевых капель. Кронштейны не допускаются, потому что они мешали бы скульптуре, которая в этой архитектуре установлена под карнизом; а нависающая форма водосточного желоба представляет собой не что иное, как обширную лепнину из мокрого камня, защищающую от дождя такую скульптуру: ее украшение в виде гутте, видимых серебряными точками на фоне тени, приятно на ощупь, в нем есть что-то вроде постоянного освежения и воспоминания о дожде; но вся композиция неуклюжа и скучна и терпима только тогда, когда взгляд быстро отводится от нее к скульптуре.

§ VI. В более поздних карнизах, изобретенных для греческих ордеров и получивших дальнейшее развитие у римлян, скоба приобретает подлинное значение, хотя и имеет варварские и женоподобные очертания; на нее и на различные горизонтальные лепные элементы, которые она несет, нанесены великолепные украшения, некоторые из них необычайной красоты и представляют высочайшую ценность для средневековых архитекторов, которые им подражали.

Но при распределении украшений на этих богатых карнизах была допущена исключительно грубая ошибка (я не знаю, когда впервые, да это и не имеет значения ни для меня, ни для читателя), а именно: орнаментом была покрыта нижняя поверхность карниза между кронштейнами, то есть именно та часть всего здания, сверху донизу, где орнамент виден меньше всего. Вряд ли мне нужно много говорить о мудрости этой процедуры, простительной только в том случае, если бы все здание было покрыто орнаментом; но любопытно видеть, как современные архитекторы скопировали ее, даже когда у них было мало лишних украшений. Например, я полагаю, что мало кто смотрит на здание клуба "Атенеум", не испытывая досады по поводу скудости окон первого этажа: однако, если они заглянут под карниз и у них хорошее зрение, они заметят, что архитектор поберег свои украшения, чтобы повесить их между кронштейнами; и, поднявшись на второй этаж и выйдя на галерею, им, возможно, удастся получить некоторое представление о дизайне упомянутых украшений.

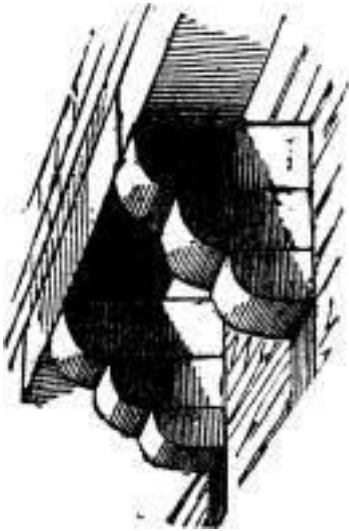
§ VII. Такими, какие они есть или были, эти карнизы вскоре стали считаться существенными частями "ордена", к которому они принадлежали; и та же мудрость, которая стремилась установить пропорции ордеров, предписывала также, что ни один орден не должен обходиться без своего карниза. Читатель, вероятно, слышал об архитектурном разделении надстройки на архитрав, фриз и карниз; части, которые были назначены великими архитекторами для всех своих работ в том же духе, в каком великие риторы предписывали, чтобы в каждой речи было изречение, повествование и перформанс. Читателю не мешало бы подумать о том, что иногда сносить крышу и избавляться от дождя без такого устройства так же возможно, как сообщать простой факт без экзордизма или пояснения; но он должен совершенно точно учитывать, что архитектурное оформление или карниз строго ограничены концом речи стены, то есть краем крыши; и что это не имеет никакого отношения ни к шахтам, ни к их порядку расположения. И тогда он сможет в полной мере насладиться дальнейшим решением архитекторов позднеримского периода и эпохи Возрождения, которые, прикрепив его к шахте, как если бы это была часть ее тени, и вынужденные часто использовать свои стрелы в местах, где они не доходили до крыши, немедленно разрезали карниз крыши на куски и прикрепили по кусочку к каждой колонне; с этого момента несчастная стрела будет таскаться повсюду, куда бы она ни направлялась, в дополнение к любой другой работе, на которой она могла бы быть использована. Я не припоминаю среди каких-либо живых существ, за исключением архитекторов эпохи Возрождения, ни одного случая подобной или сравнимой глупости: но можно представить себе дикаря, взявшего кусок одного из наших железных канатов с кольцами на нем через равные промежутки, чтобы связать их вместе, и растягивающего провода в разные стороны, чтобы использовать их для разных целей; но воображающего, что в кольце, которое их связывает, была магия, и поэтому разрезающего его также на куски и прикрепляющего по кусочку к каждому проводу.

§ VIII. Таким образом, нам может пригодиться информация о первом семействе настенных карнизов. Второй неизмеримо важнее и включает в себя карнизы всех лучших зданий в мире. Он заимствовал свою лучшую форму из средневековой военной архитектуры, которая настоятельно требовала двух вещей: во-первых, парапета, который позволял бы видеть и атаковать, и в то же время обеспечивать защиту; и, во-вторых, выступа, достаточно смелого, чтобы защитники могли забрасывать нижнюю часть стены падающими телами; выступ, который, если бы случилось, что стена наклонилась внутрь, не должен был быть маленьким. Совершенно величественные формы карнизов, выработанные таким образом по необходимости в военных зданиях, были приняты с большей или меньшей смелостью или

отчетливостью во внутренней архитектуре, в соответствии с характером времени и обстоятельствами личности — решительно в доме барона, несовершенно в доме бюргера: постепенно они нашли свое применение в церковной архитектуре, с мудрыми модификациями в ранних соборах, с бесконечной нелепостью в их имитации; уменьшаясь в размерах по мере того, как их первоначальное назначение превращалось в декоративное, пока мы не обнаруживаем зубчатые стены высотой в два с половиной метра. - квадрат в четверть дюйма, украшающий ворота Филантропического общества.

§ IX. Следовательно, у всех карнизов такого рода есть две отличительные особенности: первая - кронштейн, который теперь приобрел огромное значение и имеет самое серьезное практическое применение; вторая - парапет: и эти две особенности мы рассмотрим последовательно, и при этом узнаем все, что нам необходимо знать, не только о карнизах, но и о кронштейнах в целом и о балконах.

Рис. XXXVIII.

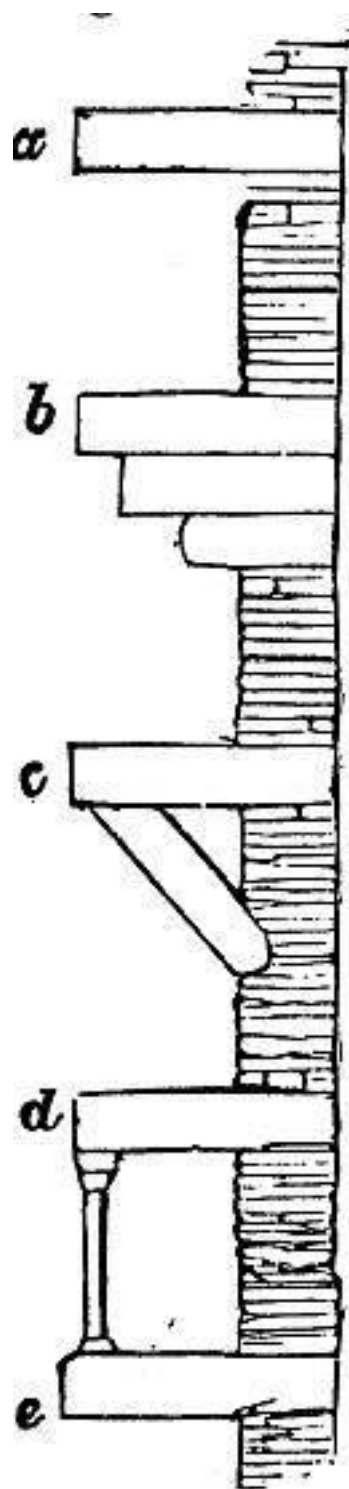


§ X. 1. Скобка. В простейшей форме военного карниза кронштейны состоят из двух или более длинных камней, поддерживающих друг друга в постепенно увеличивающемся выступе, с грубо закругленными концами, [Рис. XXXVIII.](#), а парапет - это просто низкая стена, опирающаяся на их концы, оставляя, конечно, позади или внутри нее отверстия между каждым кронштейном для удобного отвода горячего песка и свинца. Я думаю, эту форму лучше всего увидеть в старых шотландских замках; она очень величественна, но имеет головокружительный вид, и человек боится, что все это свалится со стены. Следующим шагом было углубление кронштейнов, чтобы установить их на большую глубину основного вала, и чтобы внутренние концы камней удерживались большим весом главной стены наверху; в то время как небольшие арки были перекинuty от кронштейна к кронштейну, чтобы более надежно удерживать стену парапета. Это наиболее совершенная форма карниза, полностью удовлетворяющая глаз своей надежностью, обеспечивающая полную защиту стены и применимая ко всей архитектуре, поскольку промежутки между кронштейнами заполняются, когда не хочется поливать кипящим свинцом кого-либо внизу, а выступ всегда восхитителен, поскольку дает большой обзор здания с его ракурсов тем, кто идет по крепостному валу. И поскольку в военных зданиях обычно стояли башни по углам (вокруг которых изгибались зубчатые стены), чтобы примыкать к стенам с флангов, то часто при переводе на гражданскую или церковную архитектуру небольшая

башенка оставалась под углом или более смелый выступ балкона, чтобы дать большой обзор тем, кто находится на крепостном валу. Этот карниз, совершенный во всех своих частях, приспособленный для церковной архитектуры и изысканно украшенный, используется во Флорентийском кафедральном соборе и кампаниле Джотто, о которых я уже говорил как о, я полагаю, самой совершенной архитектуре в мире.

§ XI. В менее важных местах и в небольших зданиях этот карниз уменьшается в размерах, хотя и сохраняет свое расположение, и в конце концов мы не обнаруживаем ничего, кроме его духа и формы; реальное практическое назначение исчезло, а арка, кронштейны и все остальное были вырезаны из цельного камня. Таким образом, мы находим, что он использовался в ранних постройках по всей северной и южной Европе в формах, достаточно представленных двумя примерами на [табличке IV](#).: 1, из Сан-Антонио, Падуя; 2, из Сена во Франции.

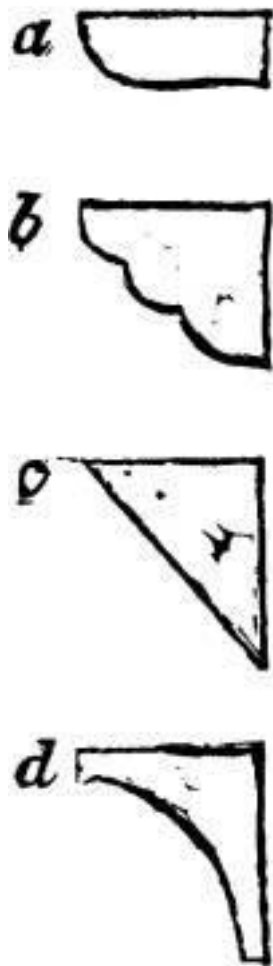
Рис. XXXIX.



§ XII. Однако сейчас я хотел бы обратить внимание читателя на форму самого кронштейна - наиболее важной особенности как современной, так и древней архитектуры. Первое представление о кронштейне - это длинный камень или кусок дерева, выступающий из стены, кака, [рис. XXXIX.](#), прочность которого зависит от прочности камня или дерева, а устойчивость - от веса стены над ним (если только это не конец основной балки). Но предположим, что конструкция в *a*, имеющая требуемый выступ, оказалась слишком слабой: тогда мы можем укрепить ее одним из трех способов; (1) подкладывая под нее второй или третий камень, как в *b*;

(2) придавая ей выступ, как в *c*; (3) придавая ей стержень и еще одну скобу внизу, *d*; большая польза от этого устройства заключается в том, что самая нижняя скоба опирается на вес отрезка стены длиной в стержень над ее вставкой, который удерживает ее от падения. Это, конечно, больше, чем вес небольшого вала: и тогда нижнему кронштейну может дополнительно помочь конструкция в точке *b* или *c*.

Рис. XL.



§ XIII. Из этих сооружений *a* и *c*, очевидно, специально приспособлены для деревянных зданий; *b* и *d* - для каменных; последнее, конечно, отличается богатейшим декором и великолепно использовано в карнизе собора Монцы: но все они по-своему прекрасны и, я думаю, составляют почти половину живописности и мощи средневековых зданий; формы *b* и *c*, конечно, наиболее частые; *a*, когда это происходит, обычно округляется, как на *a*, [рис. XL.](#); *b* также, как на [рис. XXXVIII.](#), или же сам состоит из цельного камня, вырезанного в форме группы *b* здесь, [рис. XL.](#), или простого, как на *c*, что также является правильной формой кирпичной опоры, когда камня нет. Читатель сразу поймет, что форма *d* - это варварство (за исключением случаев, когда масштаб невелик, а переносимый вес чрезвычайно легок): поэтому, конечно, это излюбленная форма архитекторов эпохи Возрождения; и ее введение - одно из первых искажений венецианской архитектуры.

§ XIV. Прежде чем мы оставим тему скобок, необходимо отметить один момент, хотя и имеющий отношение скорее к оформлению, чем к конструкции. Вся мощь конструкции зависит от того,

что камни хорошовпущены в стену; и первой функцией украшения должно быть, по возможности, представление об этой вставке; во всяком случае, не противоречить этой идее. Если читатель взглянет на какие-либо кронштейны, используемые в обычной архитектуре Лондона, он найдет их примерно такого характера, как нарис. XLI.; неплохая форма сама по себе, но изысканно абсурдная из-за своих изгибающихся линий, которые создают представление о каком-то извивающемся подвешенном усике вместо жесткой опоры, и из-за того, что они тщательно избегают стены, кронштейн выглядит прищипленным и находится в постоянной опасности соскользнуть. Это также украшение в стиле классицизма и Ренессанса.

Рис. XLI.



§ XV. 2. Парапет. Его формы закреплены в военной архитектуре в соответствии с потребностями военного искусства во время строительства и всегда прекрасны, где бы они ни были действительно закреплены таким образом; восхитительны разнообразием своего окружения, причудливой темнотой своих отверстий для выстрелов и фантастическими изменениями высоты и очертаний. Нет ничего более примечательного, чем быстро различимая разница между мужской неправильностью таких настоящих зубчатых стен и формальной убогостью тех, что установлены на современных зданиях для придания им военного вида, как, например, на эдинбургской тюрьме.

§ XVI. Уважая парапет как простую защиту зданий, не являющихся военными, существуют только два незыблемых закона. Он должен быть прорезан, иначе снизу его вообще нельзя будет принять за парапет, и он не должен быть в форме зубчатой стены, особенно в церковной архитектуре.

Наиболее удобное положение настоящего парапета - это ровная площадка, на которую можно опереться рукой и по которой она может скользить. Любые выступы или возвышения неприятны; последние, как мешающие обзору и раздражающие глаз, если они выше плеча, первые, как открывающие некоторый аспект опасности, если они намного ниже; и, следовательно, неудобство зубчатой формы, а также худшее, чем абсурдность, неприятное ощущение от применения военного элемента к церкви, давно должны были определить его неприятие. Тем не менее (поскольку вопрос о его живописной ценности здесь настолько тесно

связан с вопросом о его практическом применении, что тщетно пытаться обсуждать его отдельно), есть определенная приятность в том, как зубчатый контур сливается с тенью от шиферной или освинцованной крыши и переходит в верхнюю часть стены, что может сделать использование зубчатой стены оправданным там, где трудно провести какую-то неизменную линию, и где не может быть встречен расход на парапет с прорезями: но всегда помните, что ценность зубчатой стены состоит в том, что она позволяет использовать ее в качестве ограждения. тень на свет стены или *наоборот*, когда она выходит на светлое небо, пропуская свет неба в тень стены; но что фактический контур самого парапета, если глаз остановится на нем, а не на чередовании теней, является настолько *уродливой* последовательностью линий, насколько это вообще возможно придумать. Следовательно, зубчатый парапет может использоваться только там, где это чередование оттенков наверняка будет показано почти при всех условиях эффекта; и где линии, с которыми предстоит работать, выполнены в масштабе, который может допускать зубчатые стены смелых и мужественных размеров. Идея о том, что зубчатая стена является украшением где угодно и что жалкая и уменьшенная имитация зубчатых очертаний всегда будет служить для заполнения пробелов и придания готики неуправляемым пространствам, является одним из величайших идиотизмов современности. Зубчатая стена - это по своему происхождению кусок стены, достаточно большой, чтобы покрыть тело человека, и как бы он ни был украшен, или прорезан, или утончен в виде узоров, до тех пор, пока сохраняется хотя бы часть его очертаний, указывающих на его происхождение, до тех пор, пока его размер не должен уменьшаться. Венчать башенку высотой в шесть футов с рублеными зубцами шириной в три дюйма - детская готика: это одна из ничтожных фальшивок, которой нет оправдания, и часть системы использования архитектурных образцов для украшения архитектуры, которую мы в дальнейшем отметим как одно из главных и наиболее разрушительных безумств эпохи Возрождения;⁵⁴ и в наши дни эту практику можно отнести к той, которая отличает архитекторов, на которых нет надежды, у которых нет ни глаз, ни головы для своей работы, и которые должны проводить свою жизнь в тщетной борьбе с огнеупорные линии их собственных зданий.

§ XVII. Как единственным оправданием зубчатого парапета является чередование теней, так и единственным недостатком естественного или ровного парапета является его монотонность линий. Однако на практике это почти всегда нарушается выступами контрфорсов, а если нет, то может варьироваться узором их прорезей. Формы их, очевидно, допускают всевозможные изменения; ибо каменный парапет, каким бы острым он ни был, несомненно, будет достаточно прочным для своих защитных целей, а что касается прочности здания в целом, то чем оно легче, тем лучше. Поэтому в парапете можно допустить больше фантастических форм, чем в любом другом архитектурном сооружении, и для большинства служб яркие парапеты кажутся мне предпочтительнее всех остальных; особенно когда свинцовые крыши оттеняют точками темноты кружевную сложность проникновения. Однако эти, а также формы, обычно придаваемые балюстрадам эпохи Возрождения (из которых, кстати, лучший известный мне критический отзыв - это набросок внешности человека, укравшего Джипа, в "Дэвиде Копперфильде"), а также другие, более изящные формы, изобретенные Полем Веронезе в его архитектурном творчестве, вместе с чисто колоннообразной балюстрадой Венеции, следует рассматривать как исключительно декоративные элементы.

§ XVIII. То же самое, конечно, относится и к зубчатой или похожей на корону отделке стен, используемой там, где не требуется реального защитного парапета; она возникла при защите надворных построек и отдельных стен: они часто используются на востоке на стенах,

окружающих дворов без крыш. Самые богатые образцы такого убранства - арабские, и из Каира они, по-видимому, были привезены в Венецию. Вероятно, что немногие из моих читателей, какими бы знакомыми ни были общие очертания герцогского дворца, переданные им по бесчисленным рисункам, имеют какое-либо четкое представление о его крыше, поскольку взгляд задерживается на его великолепном парапете, о котором мы расскажем ниже. В большинстве венецианских зданий парапеты, окружающие кровлю, вполне достаточны для защиты, за исключением того, что камни, из которых они сложены, кажутся расшатанными и непрочными: но их назначение исключительно декоративное; каждая стена, отдельно стоящая или крытая, без разбора окаймлена арабскими формами парапетов, более или менее готическими, в зависимости от поздности их постройки.

Я думаю, что нет другого важного момента, требующего иллюстрации, касающегося самой крыши или ее карниза: но эта венецианская форма декоративного парапета любопытным образом соединяется под углами почти всех зданий, на которых он расположен, с системой остроконечных крыш севера, основанной на конструкции контрфорса. Следует помнить, что это должно стать предметом пятого раздела нашего исследования.

54 Не только ренессанса: практика моделирования зданий в мельчайших масштабах для ниш и дарохранительниц всегда более или менее признавалась, и я полагаю, что *авторитет* в отношении миниатюрных зубчатых стен можно почерпнуть из готики почти каждого периода, а также из многих других недостатков: ни одна готическая школа никогда не была тщательно систематизирована или усовершенствована, даже в лучшие ее времена. Но то, что ошибочное оформление иногда встречается в толпе знатных людей, является не более оправданием обычного — и тем более исключительного — использования такого украшения, чем случайное или кажущееся неправильным толкование греческого хора является оправданием неграмотных упражнений школьника.

ГЛАВА XV.

ОПОРА.

§ I. До сих пор мы полагали, что нас интересует поддержка только вертикального давления; а арка и крыша рассматривались как формы абстрактной прочности, без привязки к средствам, с помощью которых следовало противостоять их боковому давлению. Немногим читателям теперь нужно напомнить, что каждая арка или фронтон, не связанные в своем основании балками или брусьями, оказывают боковое давление на стены, которые их поддерживают, — давление, которое действительно может быть встречено и поддерживаться за счет увеличения толщины стены или вертикальных опор, и которое в действительности таким образом выдерживается в большинстве итальянских зданий, но может быть с меньшим расходом материала и с (возможно) более изящным эффектом преодолено за счет особого применения

средств защиты от бокового давления, называемых контрфорсами. Следовательно, именно их мы и рассмотрим в следующий раз.

§ II. Контрфорсы бывают разных видов, в зависимости от характера и направления боковых сил, которым они призваны противостоять. Но их первое общее разделение - на контрфорсы, которые встречают и ослабляют силу до того, как она достигает стены, и контрфорсы, которые стоят с подветренной стороны стены и защищают ее от силы.

Боковые силы, которые должны выдерживать стены, бывают трех различных видов: собственный вес, например, каменной кладки или стоячей воды; движущийся вес, например, ветра или текущей воды; и внезапное сотрясение, например, при землетрясениях, взрывах и т.д.

Очевидно, что собственному весу может противостоять только опора, действующая как опора; поскольку опора сбоку от груза или по направлению к нему только усилила бы его эффект. Таким образом, это образует первый крупный класс контрфорсной архитектуры; боковые выступы кровли или арок встречены подпорками каменной кладки снаружи — толчком изнутри, подпоркой снаружи; или сокрушительная сила воды на борту корабля встречена поперечными балками — толчок здесь снаружи стены, подпорка внутри.

Движущемуся весу, конечно, может противостоять опора с подветренной стороны стены, но часто более эффективно противодействуют контрфорсы необычной формы, хитроумные контрфорсы, которые не пытаются выдержать вес, *апарируют* его и отбрасывают в стороны, свободные от стены.

В-третьих: сотрясения и вибрационные движения, хотя на самом деле они поддерживаются только опорной опорой, должны быть обеспечены опорами по обе стороны стены, поскольку их направление невозможно предвидеть и оно постоянно меняется.

Мы кратко рассмотрим эти три системы подкрепления; но поскольку две последние не имеют большого значения для нашей настоящей цели, их можно сначала отбросить.

§ III. 1. Опоры для защиты от движущегося веса, установленные по направлению к весу, которому они противостоят.

Наиболее знакомый пример такого рода опор мы имеем в виде острых опор моста, расположенных в центре мощного потока, которые разделяют течение по краям и разбрасывают его в стороны под арками. Нос корабля - это опора того же типа, что и гребень нагрудника, что увеличивает его прочность при сопротивлении перекрестному удару и повышает вероятность того, что пуля уйдет в сторону. В Швейцарии подобные выступающие контрфорсы часто строят вокруг церквей, поднимающихся на холм, чтобы разделять и сбрасывать лавины. Различные формы, придаваемые пирсам и портовым набережным, а также основаниям маяков, чтобы противостоять силе волн, являются всеми условиями такого рода опор. Но в произведениях декоративной архитектуры такие контрфорсы встречаются редко; и я называю их просто для того, чтобы обозначить их место в нашей архитектурной системе, поскольку при исследовании нашего настоящего предмета мы не встретим ни одного их примера, разве что иногда угол основания дворца, обращенный против течения, или деревянные опоры какого-нибудь моста через канал, дрожащие в его течении.

§ IV. 2. Опоры для защиты от вибрационных движений.

Вся конструкция такого рода опоры сводится к простому расширению основания стены, чтобы сделать ее более устойчивой, подобно тому, как человек стоит, расставив ноги, когда он может потерять равновесие. Такой подход к пирамидальной форме также очень полезен в качестве защиты от действия артиллерии; если выбить камень или ярус камней из нижних частей стены, вся верхняя часть не может опрокинуться или рухнуть вниз сразу. Различные формы этого контрфорса, иногда применяемые к определенным точкам стены, иногда образующие большой наклонный вал вдоль ее основания, часто встречаются в зданиях стран, подверженных землетрясениям. Они придают особенно тяжелые очертания большей части архитектуры Неаполитанского королевства и имеют ту форму, в которой в первую очередь естественно искать силу и солидность, - в виде склона египетской стены. Основание башни Гая в Уорике является исключительно смелым примером их военного использования; как и, в целом, профили бастионов и крепостных валов, где, однако, задача устойчивости к ударам усложняется задачей поддержания веса земли на валу позади.

§ V. 3. Подпирающие контрфорсы для защиты от собственного веса.

Это та группа, с которой нам предстоит в основном иметь дело; и опора такого рода действует двояко, частично за счет своего веса, а частично за счет своей прочности. Он действует своим весом, когда его масса настолько велика, что выдерживаемый им вес не может сдвинуть его с места, а теряется на нем, погребается в нем и уничтожается: ни форма такого контрфорса, ни сцепление его материалов не имеют большого значения; груда камней или мешков с песком, сложенная у стены, подойдет так же хорошо, как построенный и зацементированный массив.

Но опора, действующая за счет своей силы, не имеет достаточной массы, чтобы противостоять весу просто по инерции; но она передает вес через свое тело чему-то другому, обладающему такой способностью; как, например, человек, прислонившийся к двери руками и упирающийся в землю, передает силу, которая открыла бы или закрыла дверь против него, через свое тело на землю. Опора, действующая таким образом, должна быть из идеально прочных материалов и настолько прочной, чтобы, хотя переносимый вес мог легко сдвинуть ее с места, она не могла ее сломать: такой тип опоры можно назвать проводящей опорой. Однако практически эти два способа действия всегда в какой-то мере объединены. Опять же, переносимый вес может воздействовать либо в целом на всю поверхность стены, либо с чрезмерной энергией на определенные точки: когда он воздействует на всю поверхность стены, в целом поддерживается вся стена; и сооружение становится непрерывным валом, как дамба или берег водохранилища.

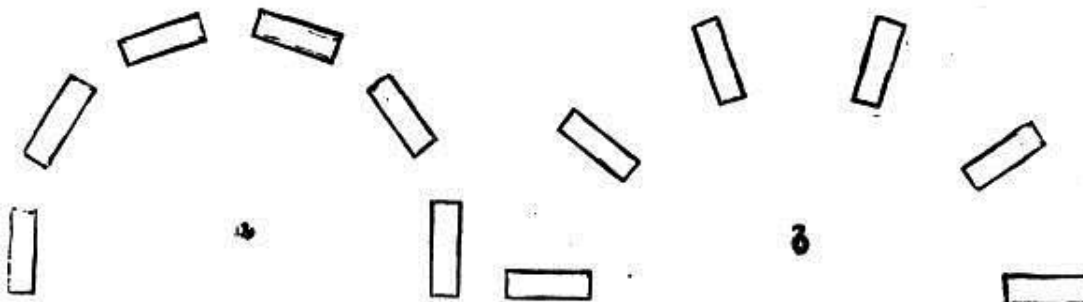
§ VI. Однако очень редко поперечная сила в архитектуре распределяется равномерно. В большинстве случаев вес крыши или сила любого бокового толчка более или менее ограничены определенными точками и направлениями. На раннем этапе развития архитектурной науки эта определенность направления еще не ясна, и она наталкивается на неуверенное применение массы или прочности в контрфорсе, иногда на простое утолщение стены в виде квадратных опор, которые частично являются опорами, частично контрфорсами, как в нормандских крепостях и башнях. Но по мере развития науки вес, который необходимо выдержать, намеренно и решительно прикладывается к определенным точкам; направление и степень

воспринимаемых при этом сил точно рассчитываются и компенсируются проводящими опорами минимально возможных размеров; сами они, в свою очередь, поддерживаются вертикальными опорами, действующими за счет веса, а те, возможно, в свою очередь, другим набором проводящих опор: так что в лучших примерах таких устройств переносимый вес можно рассматривать как удар электрической жидкости, которая с помощью сотен различных стержней и каналов разделяется и уносится в землю.

§ VII. Чтобы придать больший вес вертикальным опорам, поддерживающим проводящие контрфорсы, на них установлены шпангоуты, которые, однако, как я полагаю, во всех зданиях, в которых они выделяются, являются просто декоративными: они действительно приносят некоторую пользу своим весом; но если бы это было все, для чего они были установлены, несколько кубических футов свинца гораздо надежнее соответствовали бы назначению, без какой-либо опасности воздействия ветра. Если читателю захочется попросить любого готического архитектора, с которым он, возможно, знаком, заменить его башенки куском свинца, он увидит по выражению его лица, насколько он считает башенки декоративными элементами. В произведении, которое кажется мне великолепным образцом простой и мужественной контрфорсной конструкции, в апсиде Бове, остроконечные элементы совершенно незначительны и, очевидно, добавлены так же исключительно для развлечения глаз и облегчения вида контрфорса, как и небольшие колонны, установленные по его углам; в то время как в других очень благородных готических зданиях остроконечные элементы используются как ниши для статуй, вообще без какой-либо привязки к конструкции, а иногда даже, как в гробнице Кан Синьории в Вероне, на небольших опорах, отделенных от главного здания.

§ VIII. Следовательно, я полагаю, что развитие остроконечной части является лишь частью общей прямоты и живописности северных построек, о которых говорилось выше: и что, если бы не было другого места для остроконечных элементов, готические строители поместили бы их на верхушках своих арок (они часто *делали* на верхушках фронтонов), а не вовсе не имели бы их; но естественное положение остроконечной части, конечно, заключается в том, что она усиливает, а не уменьшает устойчивость здания; то есть, на его главном фасаде. опоры стен и вертикальные опоры контрфорсов. И, таким образом, здание, наконец, окружено целым рядом отдельно стоящих опор и шпилек, каждая из которых опирается на наклонную опору центральной стены и выглядит чем-то вроде банды гигантов, поддерживающих ее наконечниками своих копий. Такое расположение означало бы потерю огромного пространства земли, но интервалы контрфорсов обычно обнесены стеной снизу и образуют небольшие часовни.

Рис. XLII.



§ IX. Наука об этом устройстве сделала его предметом многочисленных восторженных заявлений среди готических архитекторов, в некоторых отношениях почти столь же необоснованных, как заявления архитекторов эпохи Возрождения о греческой структуре. Дело в том, что вся система северных контрфорсов основана на грандиозном требовании высоких окон и огромного количества света в конце апсиды. Чтобы получить такое количество света, проемы между окнами уменьшают в толщине до тех пор, пока они не станут слишком слабыми, чтобы выдержать крышу, а затем поддерживают внешними контрфорсами. В итальянском методе света скорее бояться, чем желают, а стену между окнами делают достаточно широкой, чтобы выдерживать крышу, и так оставляют. На самом деле, простейшим выражением различия в системах является то, что северная апсида - это южная, с ее промежуточными простенками, расположенными по краям. Таким образом, *a*, [рис. XLII.](#), это общая идея южной апсиды; разберите ее на части и расположите все ее опоры по краям, как на *b*, и у вас получится северная. Вы получаете много света для интерьера, но урезаете внешний вид на куски, и вместо яркой округлой или многоугольной поверхности, готовой для любого вида отделки, вы получаете ряд темных и сырых ячеек, которые ни одному устройству, которое я еще не видел, не удалось украсить совершенно удовлетворительным образом. Если продолжить развитие системы и добавить контрфорсы второго или третьего порядка, реальный факт таков, что мы имеем здание, стоящее на двух или трех рядах концентрических опор, *скрышей, снятой* полностью, за исключением центрального круга, и остались только ребра, чтобы выдержать вес части оставшейся крыши посередине; и после того, как глаз привыкнет к смелому и простому закруглению итальянской апсиды, острый характер расположения болезненно ощущается. Проведя несколько месяцев в Венеции, я подумал, что собор Бурже выглядит точь-в-точь как недостроенный корабль у ее берегов. Бесполезно, однако, спорить о достоинствах двух систем: обе благородны на своем месте; северная, безусловно, самая научная или, по крайней мере, включающая в себя величайшее проявление науки, итальянская - самая спокойная и чистая, в этой есть величие спокойного неба или безветренного полудня, в другой - величие горного склона, терзаемого северным ветром и превращающегося в жуткие борозды чередующихся пропастей и утесов.

§ X. Если мне удалось заставить читателя понять истинное действие контрфорса, у него не возникнет трудностей с определением его наиболее подходящей формы. Ему приходится иметь дело с двумя различными видами; первый - узкий вертикальный столб, действующий в основном за счет своего веса и увенчанный остроконечием; другой, обычно называемый Летящим контрфорсом, представляет собой поперечную перекладину, установленную из такого столба (когда он отделен от здания) у главной стены. Это последнее, таким образом, следует рассматривать как простую опору или берег, и его использование готическими архитекторами можно проиллюстрировать предположением, что мы должны были строить все наши дома со стенами, слишком тонкими, чтобы стоять снаружи без деревянных подпорок, а затем заменять деревянные подпорки каменными. У меня есть некоторые сомнения в реальном достоинстве такого сооружения, но, во всяком случае, достоинство формы летящего контрфорса зависит от того, насколько точно и зримо он выполняет эту несколько скромную функцию; следовательно, в своей чистоте он представляет собой просто наклонную каменную перекладину с аркой под ней, которая выдерживает его вес, то есть предотвращает какое-либо отклонение его под действием силы тяжести или разрушение вниз под боковым толчком; таким образом, в Нотр-Дам-де-Пари и в соборе Бове он выполнен довольно просто, в то время как в Кельне наклонная каменная перекладина выполнена в виде арки. бары украшены четырехлистниками, а в Амьене

- ажурными дугами. И то, и другое кажется мне женоподобным и фальшивым в принципе; не то, конечно, чтобы было какое-то основание утяжелять летящую опору, если легкая будет соответствовать назначению; но кажется, что некоторая безопасность была принесена в жертву украшению. В Амьене такое расположение теперь считается крайне невыгодным, поскольку ранние узоры были заменены низкопробными, яркими, крайне слабыми и презренными. О деградации первоначальной формы, произошедшей в последующие времена, я говорил на стр. 35 “Семи светильников”.

§ XI. Форма общего контрфорса должна быть знакома глазу каждого читателя, наклонная, если она низкая, и разбита на последовательные ступени, если они должны быть подняты на сколько-нибудь значительную высоту. В них много достоинства, когда они необходимы; но даже в их лучших образцах их неуклюжие углы относятся к наименее управляемым чертам северной готики, и вся организация их системы была разрушена их ненужным и щедрым применением в уменьшенном масштабе; до тех пор, пока контрфорс фактически не перепутали со стволом, и мы находим странно кристаллизованные массы миниатюрных контрфорсов, примененных для простой вертикальной поддержки в северной дарохранительнице; в то время как в некоторых недавних копиях принцип был настолько искажен, что крошечные контрфорсы выглядят так, как будто они несли надстройку на себе. острия их вершин, как в мемориале Кранмера в Оксфорде. Действительно, в большинстве современных готических проектов архитекторы, очевидно, рассматривают контрфорсы как удобные участки пустой поверхности и общие извинения за глухоту стены. Они стоят на месте идей, и, я думаю, предполагается, что от них также веет чем-то вроде запаха святости; иначе трудно понять, почему на складе высотой в семьдесят футов не должно быть ничего подобного, а в часовне, в которую можно просто войти, сняв шляпу, их должно быть по целой куче на каждом углу; и хуже того, их даже считают декоративными, когда от них нет никакой пользы; и эти дурацкие очертания пентхауса бросаются в глаза во всех видах декора: в часовне Святой Маргариты на Вест-стрит на самом деле есть пара контрфорсов на каждом углу. в конце каждой скамьи.

§ XII. Из-за этих неразумных повторений почти невозможно рассматривать контрфорс без некоторой степени предубеждения; и я рассматриваю его как одну из наиболее оправданных причин прискорбного отвращения, с которым многие из наших лучших архитекторов относятся ко всей готической школе. К нему, однако, всегда можно относиться с уважением, когда его форма проста, а назначение ясно; но никакая измена готике не может быть большей, чем использование его в праздности или тщеславии, для усиления сложности структуры или заполнения пустоты дизайна.

ГЛАВА XVI.

ФОРМА ОТВЕРСТИЯ.

§ I. Теперь мы по порядку рассмотрели способы возведения стен и поддержания кровли и, наконец, должны рассмотреть устройство необходимых отверстий в стенной завесе, двери и окне, в отношении которых необходимо учитывать три основных момента.

1. Форма отверстия, т.е. его очертания, размер и формы сторон.

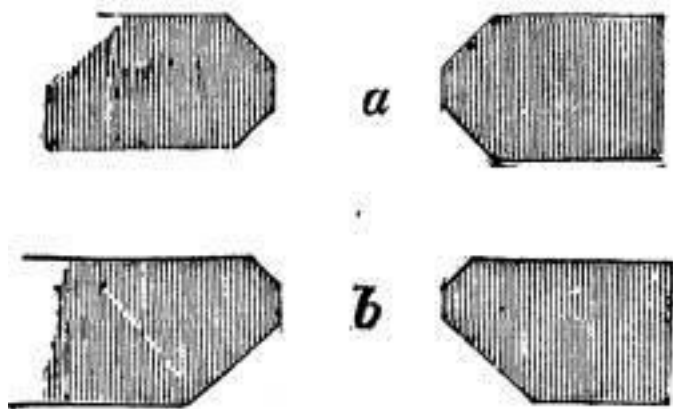
2. Заполнение отверстия, т.е. клапанов и стекла, и их содержимое.

3. Защита проема и его приспособлений, т.е. козырьков, веранд и балконов. Мы рассмотрим их последовательно.

§ II. 1. Форма проема: и первая из дверей. Мы пока оставим в стороне вопрос о дверях и воротах в стенах без крыши, поскольку их формы весьма произвольны, и ограничимся рассмотрением входных дверей в здания с крышей. Такие двери, по большей части, будут находиться в основании здания или рядом с ним; за исключением случаев, когда они поднимаются в целях обороны, как в старых шотландских пограничных башнях и наших собственных башнях Мартелло, или, как в Швейцарии, для обеспечения доступа по глубокому снегу, или когда снаружи дома вынесена лестница для удобства или великолепия. Но в большинстве случаев, будь то высокая или низкая дверь, можно предположить, что она значительно ниже квартир или зданий, в которые она ведет, и, следовательно, имеет некоторую высоту стены над ней, вес которой должен приходиться на выступ двери. Следовательно, ясно, что лучшим выступом должна быть арка, потому что она самая прочная, и что дверь с квадратным выступом должна быть неправильной, за исключением случаев монсенизийской каменной кладки; или же, если верх двери не является крышей здания, как в низких коттеджах. А дверь с квадратным выступом - это намного более неправильно и уродливо, чем соединение главных стволов перемычками, поскольку вес стены над дверью, вероятно, будет больше, чем вес стены над главными стволами. Таким образом, хотя я признаю, что общие формы греческих храмов достойны восхищения в своем роде, я думаю, что греческая дверь всегда вызывающая и неуправляемая.

§ III. Мы также определили по необходимости, что отверстия должны быть по крайней мере выше человеческого роста, с перпендикулярными сторонами (поскольку наклонные стороны, очевидно, не нужны и даже неудобны, следовательно, абсурдны) и ровным порогом; и мы в настоящее время предполагаем, что это отверстие просто прорезано в стене без какого-либо скоса косяков. Такая дверь, достаточно широкая, чтобы два человека могли легко пройти друг мимо друга, и с такими пломбами или клапанами, какие мы, возможно, сочтем целесообразными в дальнейшем, может быть достаточно подходящей для любого здания, вход в которое требуется не часто и не многим людям одновременно. Но когда вход и выход постоянны или требуются толпами, должны происходить определенные дальнейшие модификации.

Рис. XLIII



§ IV. Когда вход и выход постоянны, можно предположить, что клапаны будут отсутствовать или незакреплены, — что люди будут проходить быстрее, чем когда вход и выход редки, и что квадратные углы стены будут неудобны для таких быстрых прохожих. Следовательно, очевидно, что то, что со временем будет сделано для них самих проходящей толпой, должно быть немедленно сделано для них архитектором; и что эти углы, которые будут стерты трением, должны быть немедленно скошены, или, как это называется, растопырены, а наиболее суженную часть проема сделать как можно короче, чтобы план входа стал таким, как наа, [рис. XLIII](#).

§ V. Далее. Поскольку люди снаружи часто могут приближаться к двери или отходить от нее, *рядом* со зданием, чтобы сворачивать в сторону при входе или выходе из двери и, следовательно, касаться ее косяка, но внутри они почти в каждом случае приближаются к двери или отходят от нее по прямой линии входа (люди обычно идут *вперед*, когда они входят в зал, двор или палату любого рода, и вынуждены делать это, когда они входят в коридор), очевидно, что скос может быть очень небольшим изнутри, но должен быть большим снаружи. снаружи, так что план проема должен стать таким, как на *b*, [рис. XLIII](#). Кроме того, поскольку скошенная стена не может удобно нести неровную арку, дверная арка также должна быть скошена, и проем, если смотреть снаружи, будет иметь вид небольшой пещеры, уменьшающейся по направлению к внутренней части.

§ VI. Однако, если, помимо частого входа, требуется вход для множества людей одновременно, размер проема должен быть либо увеличен, либо должны быть введены другие отверстия. В некоторых зданиях архитектор может по своему усмотрению устанавливать много маленьких дверей или несколько больших; а в некоторых, таких как театры, амфитеатры и другие места, где толпа склонна к нетерпению, много дверей - безусловно, лучшее решение из двух. Часто, однако, цели здания, например, когда в него должны входить процессии или когда толпа чаще всего движется в одном направлении, требуют большого единственного входа; и (поскольку здесь опять же эстетические и структурные законы не могут быть разделены) выразительность и гармония здания требуют, почти в каждом случае, большого входа, пропорционального количеству людей, которые должны собраться внутри. Нет ничего более неприличного, чем то, что огромное множество людей находит выход наружу, подобно муравьям и осам, через дыры; и нет ничего более недостойного, чем жалкие двери многих наших английских соборов, которые выглядят так, как будто они созданы не для открытого выхода, а для тайного отвода застоявшейся паствы. Кроме того, изображение церковной двери должно привести нас, насколько это возможно, к желанию, чтобы, по крайней мере, западный вход был единственным, отчасти потому, что ни один человек с правильными чувствами добровольно не утратил бы идею единства и товарищества, поднимаясь на богослужение, на что указывает огромный единый вход; отчасти потому, что именно у входа самые серьезные слова здания всегда обращены, посредством его скульптур или надписей, к молящемуся; и хорошо, что эти слова должны быть сказаны всем сразу, как бы одним громким голосом, а не разбиваться на слабые повторения над второстепенными дверями.

На практике этот вопрос, я полагаю, почти полностью решался из соображений удобства: в маленьких церквях западные двери были одиночными, в то время как в больших входах становилось три или пять, центральная дверь всегда оставалась главной из-за тонкого чувства

композиции, которого никогда не теряли средневековые строители. Эти сооружения сформировали самые благородные здания в мире. И все же стоит обратить внимание на то, ⁵⁵ каким совершенным в своей простоте может стать единственный вход, если к нему относиться так, как к Дуомо и Сан-Зено Веронским и другим подобным ранним ломбардским церквям, с благородными крыльцами и богатыми скульптурами, сгруппированными вокруг входа.

§ VII. Однако, независимо от того, будут ли входы одинарными, тройными или многогранными, неизменным законом является то, что один из них должен быть главным, и все они должны иметь размеры, в некоторой степени пропорциональные размерам здания. И этот размер, конечно, в основном должен выражаться в ширине, которая является единственным полезным размером двери (за исключением зрелищ, восседания епископов, размахивания знаменами и других подобных тщеславных вещей, которые, я надеюсь, после этого столетия не будут особо учитываться при строительстве христианских храмов); но, хотя ширина является единственным необходимым размером, хорошо бы увеличить высоту также в некоторой пропорции к ней, чтобы уменьшить вес стены наверху, опирающейся на увеличенный пролет арки. Это, однако, настолько необходимый результат широкого изгиба самой арки, что нет конструктивной необходимости поднимать косяк; и я полагаю, что из каждого пролета арки можно было бы сделать красивые входы, сохранив косяк на высоте чуть больше человеческого роста, пока размах изгибов не станет настолько широким, что маленькая вертикальная линия станет их частью, и человек войдет в храм, как под огромную радугу.

§ VIII. С другой стороны, косяк *может* подниматься неограниченно, так что увеличивающийся вход сохраняет *по крайней мере* ту долю ширины, которая была у него изначально; скажем, 4 фута на 7 футов 5 дюймов. Но меньшая доля ширины, чем эта, всегда имеет скучный, негостеприимный и неуклюжий вид, за исключением военной архитектуры, где узость входа необходима, а высота добавляет ему величия, как между въездными башнями наших британских замков. Однако, заметьте, этот закон применим только к настоящим дверям, а не к аркам подъездов, которые могут быть как угодно пропорциональны, как угодно многочисленны, фактически являясь межколоннами, а не дверьми; как в благородном примере западного фасада Питерборо, который, несмотря на разрушительную абсурдность того, что его центральная арка самая узкая, все равно, если бы посередине его была выбита жалкая сторожка привратника, или сторожка у ворот, или застава, или что бы это ни было, был бы самым благородным западным фасадом в Англии.

§ IX. Далее и, наконец. Пропорционально высоте и размерам здания, а следовательно, и размерам его дверей, будет толщина его стен, особенно у основания, то есть рядом с дверями; а также пропорционально численности толпы будет ее непокорность и напор. Следовательно, отчасти по необходимости, отчасти из благоразумия, выступ или фаска косяка большей двери будет углублена и, по возможности, сделана под большим углом для большой двери, чем для маленькой; так что большая дверь всегда будет охвачена видимой шириной косяка, пропорциональной ее собственной величине. Декоративную ценность этой детали мы увидим ниже.

§ X. Второй тип отверстий, которые мы должны рассмотреть, - это отверстия окон.

Оконные проемы в основном бывают двух видов: те, которые предназначены для обзора, и те, которые предназначены для поступления света, многие из которых предназначены для обеих целей, или для любой цели, или для обеих, которые сочетаются в военной архитектуре с

проемами для нападения и защиты. Но все оконные проемы, по сравнению с дверными, имеют почти бесконечную свободу форм и размеров: они могут быть любой формы, от щели или креста до круга;⁵⁶ любого размера, от бойницы замка до световых столбов соборной апсиды. Тем не менее, в соответствии с их местом и назначением, в отношении них действуют один или два закона пригодности, которые позволяют нам последовательно рассмотреть два класса окон, но без ссылки на военную архитектуру, которую здесь, как и прежде, мы можем отбросить как предмет отдельной науки, отметив только, что окна, как и все другие элементы, всегда восхитительны, если не красивы, когда их расположение и форма действительно были определены таким образом с необходимостью, и что многие из их наиболее живописных форм возникли в результате требований войны. Мы также должны найти в военной архитектуре типичные формы двух классов выходных и приточных окон в их предельном развитии; наибольший обзор и дальность выстрела, с одной стороны, и максимально полное проникновение света и воздуха, с другой, постоянно требуются при минимально возможных отверстиях. Однако наше дело - самим рассуждать о законах, а не брать примеры такими, какими мы их находим.

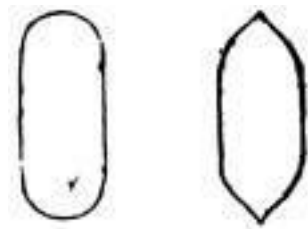
§ XI. 1. Обзорные отверстия. Для них никакие общие очертания не определяются необходимостью или неудобствами обзора, за исключением того, что дно или подоконник окон, на какой бы высоте они ни находились, должны быть горизонтальными для удобства прислоняться к ним или стоять на них, если окно находится на земле. Форма верхней части окна совершенно несущественна, поскольку все окна обеспечивают больший диапазон обзора, когда к ним *приближаются*, чем у самого глаза: именно доступность окна, то есть уменьшение толщины стены, является реальным моментом, на который следует обратить внимание. Следовательно, если отверстие недоступно или настолько мало, что невозможно проникнуть внутрь из-за толщины стены, стену следует скосить с внешней стороны на⁵⁷, чтобы максимально увеличить дальность обзора; если в отверстие можно проникнуть, то скосить с точки, до которой возможен вход. Скос, по возможности, должен быть во всех направлениях, то есть вверх вверх, наружу по бокам и вниз вниз, но в основном *вниз*; земля и происходящее на ней являются главным объектом в обзорных окнах, за исключением обсерваторий; и там, где объект представляет собой отчетливый и особый вид вниз, будет полезно как можно дальше укрыть глаз от лучей света, падающих сверху, и верхнюю часть окна можно оставить горизонтальной или даже весь проем скошенным наружу, как щель в письме. -коробка находится внутри.

Лучшие окна для кругозора - это, конечно, эркеры и эркерные окна, но их не следует рассматривать просто как проемы; это либо балконы с крышей и остеклением, и их следует рассматривать в разделе внешних приспособлений, либо каждый из них представляет собой этаж внешней полубашни с настоящими проемными окнами по обе стороны от нее.

§ XII. 2. Входные окна. Эти окна, конечно, могут быть любой формы и размера, в соответствии с другими потребностями здания, а также желаемым количеством и направлением света, их назначение состоит в том, чтобы то отбрасывать его потоками на определенные линии или пятна; то рассеивать его повсюду; иногда вносить его широкими массами, умеренными по силе, как в раскрашенном окне собора; иногда в виде звездных дождей рассеянного блеска, как отверстия в крыше арабской бани; возможно, самой красивой из всех форм является роза, в которой есть единство обоих характеров и симпатия к характеру розы. сам источник света. Однако заметно, что, хотя и круг, и заостренный овал представляют собой красивые оконные

формы, было бы очень болезненно разрезать любую из них пополам и соединить вертикальными линиями, как показано на [рис. XLIV](#). Причина, я полагаю, в том, что при такой трактовке верхняя арка рассматривается не как соединенная с нижней и образующая цельную фигуру, а как обычная сводчатая крыша проема, а нижняя арка - как сводчатый *пол*, в равной степени ненужный и неестественный. Кроме того, эллиптический овал, как правило, является неудовлетворительной формой, потому что он наводит на мысль о бесполезных хлопотах при его создании, хотя он причудливо и приятно смотрится на бывших французских витринах: я считаю, что он также нежелателен, потому что имеет неопределенный, скользкий вид, подобный пузырьку, поднимающемуся сквозь жидкость. Его, как и все удлиненные формы, еще более нежелательно располагать горизонтально, потому что это самое слабое положение, которое они могут иметь в конструкции; иными словами, пропускается меньше света с большей потерей прочности зданием, чем при любой другой форме. Если где-то и допустимо, то только для разнообразия на вершине здания, поскольку плоский параллелограмм иногда выглядел весьма изящно в итальянском Ренессансе.

Рис. XLIV.



§ XIII. Вопрос о скосе становится немного более сложным на входе, чем в обзорном окне, потому что масса или количество пропускаемого света часто имеет большее значение, чем его направление, и часто *наоборот*; и предполагается, что обзорное окно должно быть доступным, что далеко не всегда имеет место с окнами для освещения, так что скос, который в обзорном окне предназначен главным образом для расширения диапазона обзора, на входе является средством не только пропускания света в большем количестве, но и направления его к месту, на которое он должен падать. Но, в общем, скос одного окна будет противоположным скосу другого; ибо, во-первых, никакой естественный свет не будет падать на входное окно снизу, если только не отраженный свет, что (я полагаю) вредно для здоровья и зрения; и, таким образом, в то время как в обзорном окне внешний скос вниз необходим, во входном окне он был бы бесполезен; и подоконник должен быть плоским, если окно находится на одном уровне с местом, которое оно должно освещать; и наклонным вниз внутри, если оно выше него. Опять же, поскольку самые яркие лучи света самые крутые, внешний скос вверх так же важен для крыши входного люка, как он не имел большого значения для обзорного окна.

§ XIV. На горизонтальном участке отверстие расширяется внутрь, таким образом, несколько большее количество лучей отражается от косяков; и, таким образом, отверстие снаружи минимально возможное, это любимая военная форма входного окна, всегда находимая в великолепном исполнении в толстых стенах средневековых замков и монастырей. Его эффект спокоен, но безрадостен и напоминает подземелье в своем самом полном проявлении из-за ограничения диапазона обзора, который, если окно недоступно, сводит его к простой точке света. Измененное состояние с некоторым сочетанием формы внешнего вида, вероятно, лучше всего подходит для жилых зданий в целом (которые, однако, в современной архитектуре, к сожалению, имеют настолько тонкие стены, что очертания косяков становятся почти

безразличными), поскольку в целом заметно, что глубина ниши, которая, как я заметил, необходима для благородства внешнего эффекта, также обладает определенным достоинством выражения, поскольку, по-видимому, предназначена скорее для того, чтобы пропускать свет людям, спокойно занятым в своих домах, чем для стимулирования или поощрения праздного любопытства.

55 И стоит также задаться вопросом, не ассоциировался ли тройной притвор с романистическими взглядами на посредничество; Искупитель представлен как председательствующий только над центральной дверью, а боковые входы находятся под защитой святых, в то время как у Мадонны почти всегда есть один или оба трансепта. Но было бы неправильно настаивать на этом, поскольку в девяти случаях из десяти архитектор просто руководствовался при размещении статуй желанием художника разнообразить их формы и наряды; и вполне естественно, что он предпочитает поместить канонизацию над одной дверью, мученичество над другой и успение над третьей, а не повторение распятия или страшного суда превыше всего. Следовательно, доктрина архитектора заслуживает бесспорного осуждения только тогда, когда Мадонна завладевает парадной дверью.

56 Арочный выступ действительно является лучшим там, где имеется большой вес, но окно часто имеет очень небольшой вес над ним, особенно когда расположено высоко, а арочная форма пропускает свет в низкой комнате: поэтому окно с квадратным выступом допустимо там, где нет двери с квадратным выступом.

57 Мне не нравится, как звучит слово “растопыренный”; Вместо этого я всегда буду использовать “скошенный”.

ГЛАВА XVII.

ЗАПОЛНЕНИЕ ОТВЕРСТИЯ.

§ I. До сих пор нас интересовали только очертания отверстия: следующим, как следует помнить, было рассмотрение необходимых способов его заполнения с помощью клапанов в случае двери или стекла или узора в случае окна.

1. Наполнители дверей. В предыдущей главе мы пришли к выводу, что двери в зданиях любой важности и размера должны иметь выступы в форме арки. Однако это самая неудобная форма, которую мы могли бы выбрать, с точки зрения установки створок в дверном проеме; поскольку аркообразная головка створок не только требует значительной аккуратности при установке в арку, но и в значительной степени увеличивает вес двери, что является двойным недостатком, поскольку вызывает нагрузку на петли и затрудняет открывание. И это неудобство настолько сильно воспринимается глазом, что дверная задвижка с заостренной головкой всегда является неприятным предметом. Поэтому становится поистине необходимым расположить дверной проем таким образом, чтобы он мог быть оснащен прямоугольными клапанами.

§ II. Теперь, определяя форму проема, мы предположили, что дверной косяк должен быть максимальной высоты, необходимой для входа. Дополнительная высота арки не нужна в качестве проема, поскольку арка требуется только из-за своей прочности, а не из-за высоты. Следовательно, нет причин, по которым она не могла бы быть перегородена горизонтальной перемычкой, в которую могут быть вставлены клапаны, а треугольное или полукруглое арочное пространство над перемычкой затем может быть постоянно закрыто, по нашему выбору, либо прутьями, либо стеклом, либо камнем.

Такова форма всех хороших дверей без исключения, во всем мире и во все века, и никакой другой изобрести невозможно.

§ III. В самых простых дверях поперечная перемычка сделана только из дерева, а пространство наверху занимают стекло или прутья - очень распространенная форма в Венеции. В более сложных дверях поперечная перемычка сделана из камня, а заполнение иногда из кирпича, иногда из камня, очень часто используется большой цельный камень, закрывающий все пространство: пространство, заполненное таким образом, называется тимпаном. В больших дверях поперечная перемычка слишком длинная, чтобы выдержать большой вес этого каменного наполнителя без опоры; поэтому ее удерживает опора в центре; используются две задвижки, установленные в прямоугольных пространствах с каждой стороны опоры. В наиболее сложных примерах этого состояния каждый из этих второстепенных дверных проемов имеет арочное перекрытие, поперечную перемычку и собственное треугольное заполнение или тимпан, подчиненные главной арке выше.

§ IV. 2. Заполнение окон.

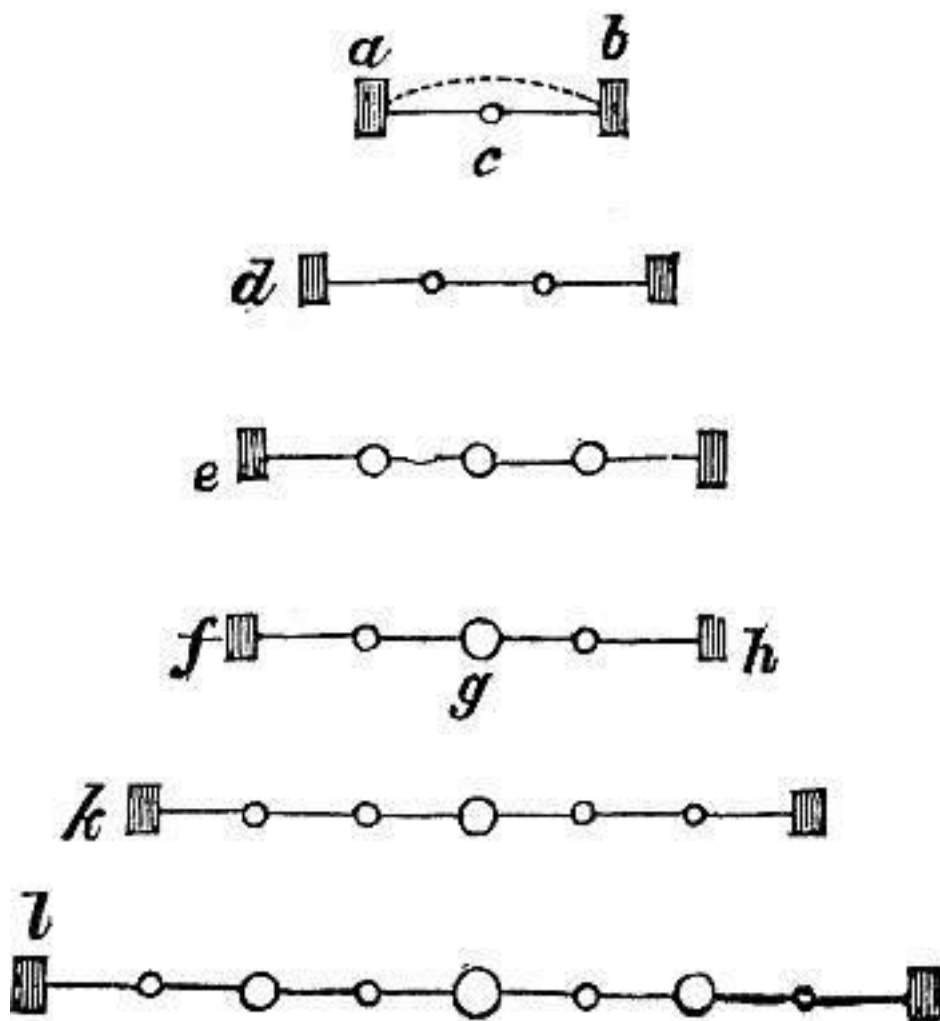
Когда окна большие и должны быть заполнены стеклом, лист стекла, какой бы конструкции он ни был, будь то большие стекла или мелкие фрагменты, требует опоры на какие-либо перекладки из дерева, металла или камня. Древесина неприменима в больших масштабах из-за своей разрушаемости; очень подходит для дверных створок, которые можно легко переоборудовать, и для которых вес был бы неудобством, но очень непригоден для оконных решеток, которые, если бы они сгнили, могли бы выдуть все окно до того, как было замечено их разложение, и в которых вес был бы преимуществом, поскольку обеспечивал бы большую устойчивость к ветру.

Однако железо подходит для изготовления оконных решеток, и, кажется, нет конструктивной причины, по которой у нас не должно быть железных украшений, а также железных колонн, железных церквей и железных шпиль. Но в “Семи светильниках” я привел причины для того, чтобы вообще не рассматривать такие сооружения как архитектуру.

Следовательно, решетки на окнах должны быть из камня, и только из камня.

§ V. Чтобы окно всегда пропускало как можно больше света и открывало как можно больший обзор, эти каменные перекладки должны быть сделаны как можно тоньше и их должно быть как можно меньше, в соответствии с их надлежащей прочностью.

Рис. XLV.



Пусть это требуется для поддержания ширины стекла, *a*, *b*, [рис. XLV](#). Стекло, выдерживающее любую силу, например, ветер извне, склонно изгибаться дугой внутрь, по пунктирной линии, и ломаться в центре. Следовательно, он должен поддерживаться перекладиной, расположенной в его центре, *c*.

Но этой центральной планки, *c*, может быть недостаточно, и промежутки *a c*, *c b*, возможно, все еще нуждаются в поддержке. Следующим шагом будет установка двух полос вместо одной и разделение окна на три пробела, как в *d*.

Но этого все равно может быть недостаточно, и на окне может потребоваться три перекладины. Теперь наибольшее усилие всегда приходится на центр окна. Если три стержня равны по прочности, как *ve*, центральный стержень либо слишком тонкий для его работы, либо боковые стержни слишком толстые для них. Следовательно, мы должны немного увеличить толщину центрального стержня и уменьшить толщину боковых, чтобы получить расположение *на высоте*. Если окно увеличить дальше, каждый из пробелов *f g*, *g h*, обрабатывается как исходный пробел *a b*, и мы получаем группы столбцов *vk* и *l*.

Таким образом, какой бы ни была форма окна, какое бы направление и количество прутьев ни было, должны быть центральные или главные прутья; вторые прутья, подчиненные им; третьи прутья, подчиненные второму, и так далее до требуемого количества. Это называется

подчинением рисунка, системой, приятной глазу и уму благодаря своему анатомическому обрамлению и единству, а также выражению законов хорошего управления во всех хрупких непостоянных вещах. Следовательно, любой узор, который не подчинен, является варварским в той мере, в какой это касается этой части его структуры.

§ VI. Следующим вопросом будет направление полос. Читатель сразу поймет, без каких-либо трудоемких доказательств, что данная область стекла, опирающаяся на свои края, обладает большей устойчивостью к ударам, когда оно расположено в виде длинной полосы, чем в виде квадрата; и что, следовательно, стекло обычно должно располагаться, особенно в окнах большого размера, в продолговатых областях; и если разделяющие его таким образом решетки расположить горизонтально, они будут иметь меньшую способность поддерживать себя и, следовательно, должны быть толще, чем при размещении вертикально. Следовательно, насколько позволяет форма окна, они должны быть вертикальными.

§ VII. Но даже при таком размещении нельзя полагаться на то, что они удержатся на определенной высоте, для их устойчивости понадобятся поперечины. Поэтому поперечные брусья из камня следует устанавливать через необходимые промежутки времени не для разделения стекла, а для поддержки вертикальных каменных брусьев. Стекло всегда должно быть разделено в продольном направлении, насколько это возможно, а вертикальные перекладины, которые его разделяют, должны располагаться через соответствующие промежутки. Каким бы высоким ни было окно, почти невозможно, чтобы для него требовалось более двух поперечных перекладин.

§ VIII. Иногда может случиться так, что, когда высокие окна расположены очень близко друг к другу ради большего количества света, каменная кладка между ними может нуждаться в дополнительной опоре или, по крайней мере, быть лучше. Затем поперечные перекладины окон могут быть утолщены, чтобы прочнее скрепить промежуточные опоры друг с другом, и если эта толщина кажется неровной, ее можно изменить с помощью отделки.

§ IX. Таким образом, мы пришли к идее вертикальной каркасной конструкции из подчиненных брусков, поддерживаемых поперечинами с необходимыми интервалами, и единственный оставшийся вопрос - это способ установки в проем. Какой бы ни была его форма, если мы просто пропустим концы прутьев в выступы его основания, малейшее оседание каменной кладки исказит арку, или приподнимет некоторые из ее выступов, или сломает оконные решетки, или отодвинет их в сторону. Очевидно, наша цель должна состоять в том, чтобы соединить оконные решетки между собой, обравив их таким образом, чтобы они могли обеспечить максимально возможную степень поддержки всей оконной рамы в случае какой-либо осадки. Но мы уже знаем, как это сделать: наши оконные решетки представляют собой не что иное, как небольшие стержни. Заглушите их; перекиньте небольшие арки между прутьями поменьше, большие арки над ними между прутьями побольше, одну всеобъемлющую арку по всему окну или горизонтальную перемычку, если у окна плоская верхушка; и у нас будет полная система взаимной поддержки, независимая от верхушки проема, но при необходимости помогающая его поддерживать. Но мы хотим, чтобы стержни этой арочной системы сами по себе были легкими и пропускали через себя как можно больше света: и мы уже знаем, как их пронзить (глава XII. § VII.). Мы пронизываем их кругами; и мы получаем, если круги маленькие, а каменная кладка прочная, узоры Джотто и пизанской школы; если круги максимально большие,

а прутья тонкие, те, которые я уже изобразил и описал как единственные совершенные узоры Северной готики.⁵⁸ Разнообразие их дизайна частично объясняется разным размером окна и, как следствие, количеством прутьев; частично — разной высотой их заостренных арок, а также различным расположением оконного переплета по отношению к крыше, придающим тому или иному виду то или иное оформление. расположение лучше для разделения света и частично с учетом эстетических и выразительных требований, которым в определенных пределах может быть позволено оказывать очень важное влияние: поскольку прочность решеток обычно настолько больше, чем абсолютно необходимо, что некоторая ее часть может быть изящно принесена в жертву достижению разнообразия в планах ажуров - разнообразия, которое даже в самых строгих пределах совершенно бесконечно; особенно в стрельчатой арке, поскольку доля ажюра в круглой арке обязательно более фиксирована.

§ X. Круглое окно представляет собой исключение из общего закона, согласно которому решетки должны быть вертикальными на большей части своей длины: ибо, если бы это было так, они не могли бы иметь ни надежной перпендикулярной опоры, ни надежного направления, их упор был бы перпендикулярен изгибу вуссуаров только в центре окна; поэтому в центр окна помещается небольшой круг, подобный оси колеса, достаточно большой, чтобы обеспечить опору для необходимого количества расходящихся в разные стороны перекладин; и перекладины расположены в виде спиц, все они, конечно, имеют правильную заглавную и дугообразную форму. направлялся. Это лучшая форма узора для круглых окон, которые, естественно, при таком заполнении называются круглыми окнами.

§ XI. Теперь я хочу, чтобы читатель особенно обратил внимание на то, что мы пришли к этим формам совершенного готического орнамента без малейшей ссылки на какую-либо практику какой-либо школы или на какой-либо закон власти вообще. Это формы, не имеющие, по сути, никакого отношения ни к готам, ни к грекам. Это вечные формы, основанные на законах тяготения и сцепления; и ничего лучшего или каких-либо других столь же хороших никогда не будет изобретено, пока существуют нынешние законы тяготения и сцепления.

§ XII. Из этого вовсе не следует, что эта группа форм обязана своим происхождением какому-либо такому ходу рассуждений, который сейчас привел нас к ней. Напротив, нет ни малейших сомнений в том, что ажурный узор начался, частично, с объединения окон (впоследствии заключенных в большую арку⁵⁹), а частично - с фантастических проемов в цельной каменной плите под аркой, как на круге на [фото V](#). выше. Совершенная форма, по-видимому, была случайно достигнута при переходе от эксперимента, с одной стороны, к аффектации, с другой; и она была настолько далека от того, чтобы когда-либо стать систематизированной, что я не знаю ни одного типа узора, которому в зданиях, в которых он существует, отдавалось бы *менее* решительное предпочтение. Ранние пронзенные узоры многочисленны и совершенны в своем роде — поздние яркие, пышные в деталях и щедрые в количестве, — но совершенные формы существуют в сравнительно небольшом количестве церквей, как правило, только в отдельных частях церкви, и всегда связаны, и притом тесно, либо с массивными формами, из которых они возникли, либо с ослабленными типами, в которые они немедленно вырождаются.

§ XIII. И в самом деле, мы не должны рассматривать их как во всех отношениях превосходящие более древние образцы. Выше мы полностью исходили из предположения, что имеется единственное отверстие, которое необходимо заполнить стеклом, чтобы как можно меньше уменьшить силу света. Но есть много случаев, как, например, в трифориях и монастырских

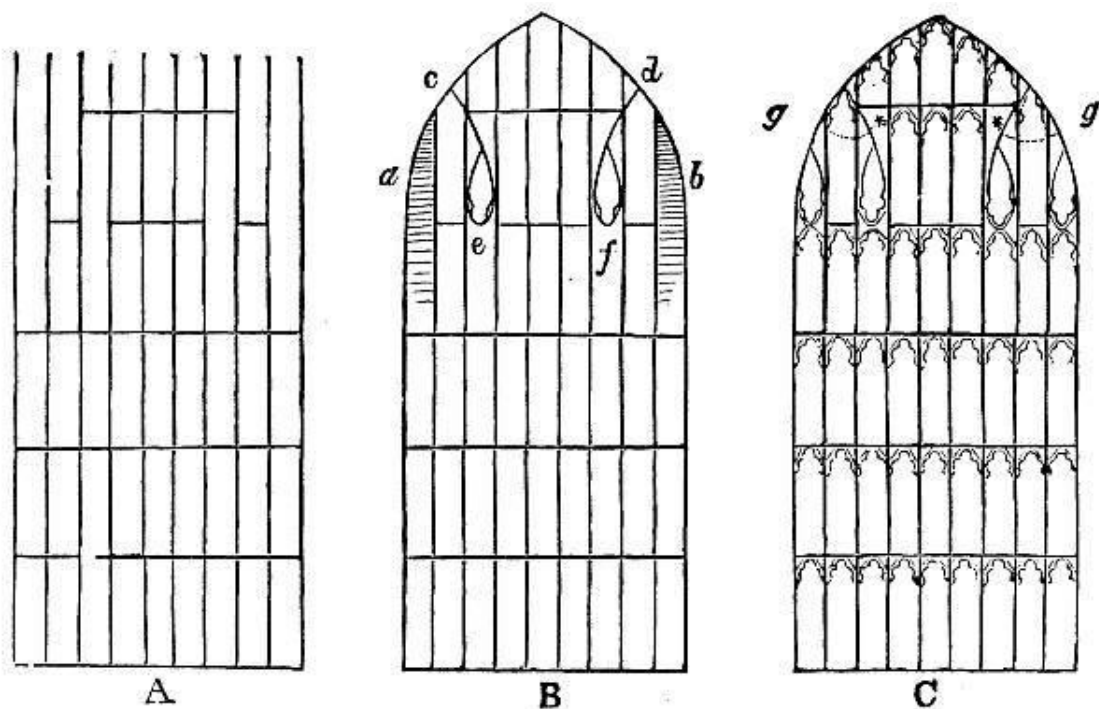
светильниках, в которых остекление не требуется; в которых, следовательно, решетки, если таковые имеются, должны выполнять какую-то более важную функцию, чем просто удерживать стекло, и в которых их фактическое использование заключается в придании устойчивости и, так сказать, *тона* аркам и стенам над ними и рядом с ними; или в создании идеи защиты для тех, кто проходит по трифорию, и уединения для тех, кто прогуливается по монастырю. Гораздо более толстые стволы и массивные арки могут быть надлежащим образом использованы в работах такого рода; и многие группы такого узора можно превратить в настоящие колоннады, с арками парами, тройными или четверными группами и с маленькими розетками, пробитыми над ними для освещения. Все это так жеверно на своем месте, как стеклянный узор выполняет свою функцию, и часто гораздо величественнее. Но такую же снисходительность не следует проявлять к аффектации, пришедшей на смену развитым формам. Из них есть три основных условия: яркость Франции, четкость очертаний Германии и Перпендикулярность Англии.

§ XIV. Из них первые возникли путем наиболее тонких и естественных переходов из совершенной школы. Это была попытка привнести больше изящества в его линии и больше изменений в его комбинации; и эстетические результаты настолько прекрасны, что в течение некоторого времени после того, как правильный путь был оставлен, отклонение от нормы вызывало скорее восхищение, чем сожаление. Конечные условия стали фантастическими и женоподобными, но в стране, где они были изобретены, никогда не теряли своего особого изящества, пока им на смену не пришла Эпоха Возрождения. Копии школы в Англии и Италии имеют все ее недостатки и ни одной из ее красот; во Франции, чего бы она ни лишилась в методе или величии, она приобрела фантазию: буквально яркая, она вдохнула в воздух свою силу; но между самой заурядной болтовней, которая когда-либо доводила прозу до невразумительности, и жгучей загадочностью Кольриджа или духовностью Элизабет Барретт разницы не больше, чем между распутной скукой английского Flamboyant и пламенными волнами переплетенных линий из тонкого камня, от которых невозможно что-либо понять. которые путают себя с облаками на утреннем небе, которое светлеет над долиной Сены.

§ XV. Вторая группа узоров, пересекающаяся, или немецкая группа, может рассматриваться как включающая весь спектр абсурдных форм, которые были изобретены для того, чтобы продемонстрировать ловкость в резке камня и изобретательность в строительстве. Они выражают особый характер немецкого ума, который разбирает каркас каждой истины по швам, чтобы доказать остроту своих инструментов; и во всех случаях предпочитает новую или странную мысль хорошей, а тонкую мысль полезной. Смысл и ценность немецкого узора заключается главным образом в том, чтобы перевернуть элементы хорошего узора вверх ногами и разрезать их надвое там, где они являются должным образом непрерывными. Разрушить сразу основание и принадлежность, и подвесить все в воздухе, скрывая, насколько это возможно, свидетельства начала и вероятности конца, - вот главные объекты немецкой архитектуры, как и современного немецкого богословия.

§ XVI. Однако у этой школы есть, по крайней мере, такое достоинство, как изобретательность. Не так обстоит дело с английским Перпендикуляром, хотя это тоже очень любопытная школа в своем смысле. В ходе рассуждений, которые привели нас к определению идеального готического рисунка, мы были вынуждены последовательно отвергать определенные методы расположения как слабые, опасные или неприятные. Соберите все это вместе и попрактикуйтесь в них сразу, и у вас получится английский перпендикуляр.

Рис. XLVI.

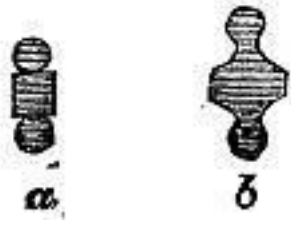


Таким образом. Во-первых, вы обнаруживаете (§ V.), что ваши узорные полосы должны быть подчиненными, от меньшего к большему; поэтому вы берете группу, предположим, из восьми, которую вы делаете абсолютно равной, что дает вам девять равных пространств в окне, как на, [рис. XLVI](#). Во-вторых, вы обнаружили (§ VII.), что не было случая использовать более двух поперечных перекладин; поэтому вы берете по крайней мере четыре или пять (также представленных на А, [рис. XLVI](#).), также тщательно выровненный и установленный через равные промежутки. В-третьих (§ VIII.), вы обнаружили, что эти брусья должны быть укреплены, чтобы поддерживать основные стойки; поэтому вы отрежете концы от самой верхней и четвертой на три части (как и в пункте А). В-четвертых, вы обнаружили (§ IX.), что вам никогда не следует вставлять вертикальную планку в головку арки; поэтому вы вставляете их все в нее (как на В, [рис. XLVI](#).); и это последнее устройство будет полезно в двух отношениях, поскольку оно не только подвергнет и стержни, и архивольт очевидной вероятности любого смещения в любой момент, но и обеспечит вас двумя приятными промежутками по бокам в форме разделочных ножей, *a*, *b*, которые, перекинув через изгибы *c*, *d*, вы можете легко умножить на четыре; и поскольку вы ничего не сможете вставить в их острые вершины, вы получите более удобный доступ к ним. чем обычно рациональное оправдание небольшого количества германизма в заполнении их перевернутыми арками, *e*, *f*. Теперь в вашем распоряжении останется сорок два подобных промежутка, которые для разнообразия вы будете заполнять сорока двумя подобными арками: и, поскольку вам сказали, что в тот момент, когда перекладина получает арочную форму, ее следует рассматривать как стержень с заглавными буквами, вы позаботитесь о том, чтобы у ваших перекладин не было ни капителей, ни оснований, но чтобы перекладины, слои и все остальное, плотно врезались друг в друга по образцу чугунных, как в С. У вас все еще есть два треугольных промежутка, расположенных в важной части вашего окна, *g*, которые расположены в , поскольку они очень бросаются в глаза, и вы не можете сделать их уродливее, чем они есть, вы поступите мудро, оставив их в покое; - и теперь у вас будет западное окно Винчестерского

собора, очень совершенный образец английского перпендикуляра. Я также не думаю, что вы можете в целом улучшить расположение, разве что, возможно, добавив контрфорсы к некоторым решеткам, как это сделано в соборе в Глостере; эти контрфорсы обладают двойным преимуществом: они затемняют окно, когда на него смотрят изнутри, и наводят на мысль, когда на него смотрят снаружи, о том, что оно разделено двумя прочными боковыми стенами, сильно упирающимися в стекло.

§ XVII. До сих пор мы рассматривали только схему узора; наконец, мы должны отметить условия, при которых стекло должно быть прикреплено к прутьям; и сечения самих прутьев.

Рис. XLVII.



Эти прутья, которые мы видели в совершенной форме, должны стать перекладинами; но, предполагая, что целью является пропускание как можно большего количества света, ясно, что толщина перекладины должна быть главным образом в глубине окна, и что, увеличивая глубину перекладины, мы можем уменьшить ее ширину: очевидно, поэтому мы должны использовать двойную группу перекладин, *b*, нарис. XIV., установив ее по краям окна; но поскольку тогда стекло будет проходить между двумя перекладинами, мы должны добавить двойную группу перекладин. элемент, в который он должен быть вставлен, как показано на *a*, рис. XLVII., и объединяя эти три элемента вместе самым простым способом, с изогнутой, а не острой выемкой за стержнями, мы получаем секцию *b*, идеальный, но простейший тип основных ажурных стержней в хорошей готике. В трифориях и монастырских узорах, в которых нет стекла для хранения, центральный элемент опущен, и мы имеем либо чистое двойное древко, всегда наиболее изящное, либо одинарное и более массивное древко, представляющее собой более простую и привычную форму.

§ XVIII. Наконец, существует промежуточное расположение между глазурованным и открытым ажуром, характерное для домашних ажуров Венеции. Особые условия, которые будут описаны ниже, требуют, чтобы стержни этих узоров стали основными вертикальными опорами полов и стен. Поэтому их толщина огромна; и все же между ними требуется свободный выход (на балконы), который обеспечивается дверями с решетчатым остеклением. Чтобы избежать неудобств и уродства, связанных с вбиванием петель и их креплений в стержни, а также с люфтом дверей в промежутках, все остекление перекидывается за стойки и прикрепляется к их счетам и основаниям железом. Таким образом, он надежно поддерживается их массивной массой и оставляет их симметрию и тень нетронутыми.

§ XIX. Глубина, на которую следует устанавливать стекло в окнах без ажурных элементов, обычно определяется формой их скоса, при этом стекло занимает самый узкий промежуток; но когда его положение не определено таким образом, как во многих лондонских домах, следует помнить, что чем глубже установлено стекло (стена заданной толщины), тем больше света будет проникать внутрь и тем яснее будет вид для человека, спокойно сидящего в центре комнаты; напротив, чем дальше установлено стекло, тем удобнее будет окно для человека, вставшего и

выглядывающего из него. Следовательно, первое - это устройство для праздных и любопытных, которых волнует только то, что происходит на земле; другое - для тех, кто желает оставаться в покое, чтобы иметь свободный доступ к небесному свету. Это можно было бы отметить как любопытную выразительную причину необходимости (в которой ни один здравомыслящий человек ни на минуту не усомнится) глубокой ниши в окне снаружи для достижения любого хорошего или архитектурного эффекта: тем не менее, поскольку нет причин, по которым люди должны бездельничать, имея в своей власти смотреть в окно, и поскольку небольшое увеличение освещенности или четкости обзора в центре комнаты более чем уравнивается потерей пространства и большей прохладой от ближайшего стекла и наружного воздуха, мы можем, я боюсь, утверждать, что нет другой конструктивной причины для живописного внешнего углубления, кроме целесообразности определенной степени защиты стекла от ярчайших солнечных лучей и сильнейших порывов дождя.

58 “Семь светильников”, стр. 53.

59 На северной стороне нефа Лионского собора есть раннее французское окно, представляющее собой одну из обычных групп листовых арок и кругов, оставленных как бы свободными, без какого-либо ограждающего изгиба. Эффект очень болезненный. Это замечательное окно связано с другими окнами обычной формы.

ГЛАВА XVIII.

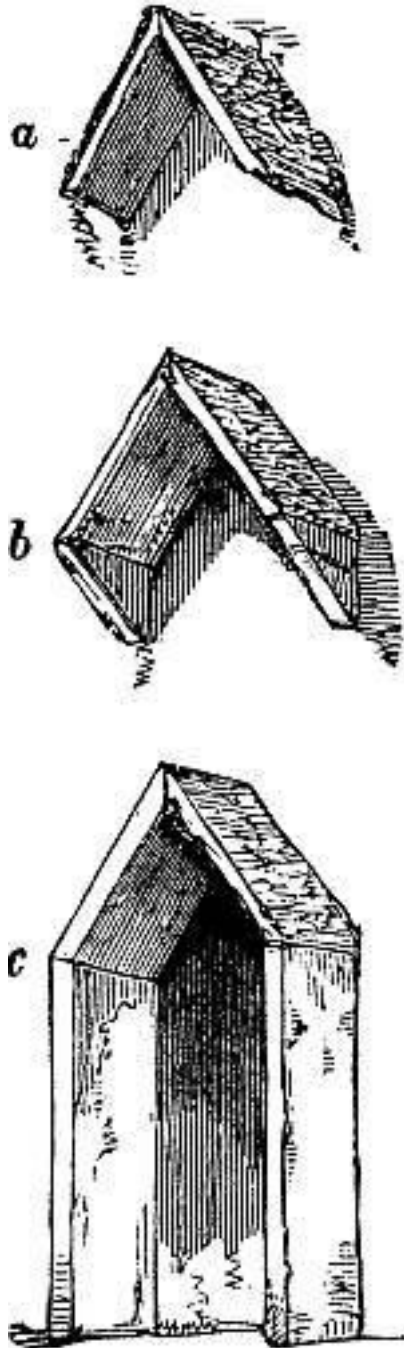
ЗАЩИТА ОТВЕРСТИЯ.

§ I. До сих пор мы рассматривали отверстие как просто пробитое в толще стен; и когда его кладка проста, а заполнение отверстия неважное, оно вполне может оставаться таковым. Но когда начинки тонкие и ценные, как в случае с цветным стеклом, тонко обработанным узором или скульптурой, которые мы часто обнаруживаем в тимпанах дверных проемов, становится необходимой некоторая защита от стекания дождя по стенам и обратно через скос отверстия к стыкам или поверхности начинок.

§ II. Первый и самый простой способ добиться этого - выровнять косяки и головку арки; и это главная практическая функция проемных молдингов, которые в остальном являются исключительно декоративными. Но поскольку этот очень декоративный характер делает их непригодными для устройства каналов для дождевой воды, хорошо бы добавить к проему немного внешней кровли, которая может защитить его от прохождения всего дождя, за исключением того, который обязательно попадает в отдельную зону. Эта защита в ее наиболее обычной форме представляет собой простую напольную лепнину, нанесенную поверх или вокруг верхней части отверстия. Но на самом деле это всего лишь сокращенная форма настоящей *крыши*, выступающей из стены над отверстием; и все средства защиты отверстий, какие бы они ни были, следует рассматривать как части небольших крыш, прикрепленных к стене сзади; и поддерживаемые ею, пока их масштаб позволяет делать это безопасно, а затем

таким образом, какой может быть наиболее целесообразным. Надлежащие формы этих средств и способы их поддержки должны стать предметом нашего окончательного исследования.

Рис. XLVIII.



§ III. Соблюдая их надлежащую форму, нам не нужно долго пребывать в сомнениях. Очевидно, что глубокий фронтон лучше всего защищает от дождя; даже низкий фронтон лучше высокой арки. Плоские крыши, таким образом, могут использоваться только тогда, когда характер здания делает фронтон неприглядным; например, когда для него нет места между этажами; или когда объект служит скорее тенью, чем защитой от дождя, как это часто бывает на верандах и

балконах. Но для общего обслуживания фронтоны являются правильной и естественной формой, и его можно рассматривать как репрезентативный для всего остального. Тогда этот фронтон может выступать из стены без опоры, а, [рис. XLVIII.](#), или переноситься на кронштейнах или шпорах, б, или на стенах или стержнях, с, причем сами стержни или стены в окнах могут переноситься на подоконник; а тот, в свою очередь, поддерживается кронштейнами или стержнями. Мы рассмотрим применение каждой из этих форм по порядку.

§ IV. В случае с первым, а, [рис. Не так много разнообразия. XLVIII.](#) В коттеджах Cumberland и border дверь обычно защищена двумя кусками шифера, расположенными фронтоном, что придает максимально чистый вид первой форме. В сложной архитектуре такой выступ почти никогда не встречается, а в большой архитектуре не может быть безопасно реализован без кронштейнов; но, срезав большую часть выступа, мы придем к идее простого остроконечного карниза, прекрасный пример которого можно найти на [Рисунке VII.](#) из серии фолиантов. С этой первой завершенной формой мы можем связать грубую, единственную, выступающую крышу пентхауса; несовершенную, потому что либо она должна быть ровной, и вода должна лениво стекать по ней, либо стекать каплями на входящих.

§ V. 2. б, [рис. XLVIII.](#) Это самый красивый и естественный тип, который встречается во всей хорошей архитектуре, от самой высокой до самой скромной: это распространенная форма дверей коттеджей, особенно когда они опираются на шпоры, особенно легкой конструкции из дерева: применительно к крупной архитектуре она, очевидно, может быть построена в своей самой смелой и простой форме либо только из дерева, либо в масштабе, допускающем, что каждая ее сторона представляет собой цельную каменную плиту. Если они настолько велики, что требуют соединительной кладки, то остроконечные стороны, очевидно, потребуют опоры, и под ними необходимо перекинуть арку, как показано на [рис. XLIX.](#), из Фьезоле.

Рис. XLIX.



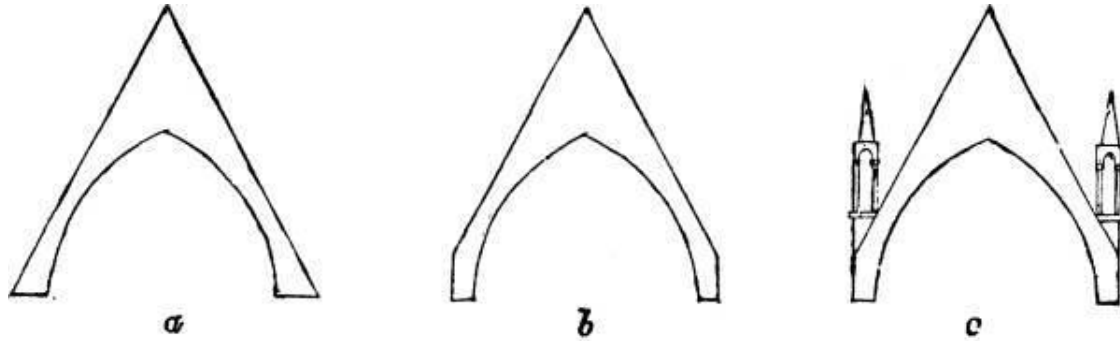
Если мы постепенно уменьшаем выступ, мы получаем обычный готический щипцовый камень, закрепленный на небольших кронштейнах, вырезанный в виде выступов, головок или какой-либо другой декоративной формы; подподвес в таком случае, поскольку он бесполезен, удаляется или совпадает с верхушкой арки проема.

§ VI. 3. с, [рис. XLVIII](#). Заменяя кронштейны стенами или колоннами, мы можем перенести выступ так далеко, как захотим, и сформировать идеальное крыльцо либо коттеджной, либо деревенской церкви, либо кафедрального собора. Однако по мере расширения конструкции становятся необходимыми определенные модификации формы из-за увеличения смелости требуемой опорной арки. Поскольку нижний конец двускатной крыши и арки не могут совпадать, мы обязательно имеем над шахтами одну из двух форм *a* или *b*, показанных на [рис. L.](#), из которых последняя, безусловно, лучшая, требует меньше каменной кладки и более короткой кровли; и когда арка становится настолько большой, что вызывает сильную боковую тягу, может возникнуть необходимость обеспечить ее дополнительную безопасность с помощью башенок, с.

Этот последний тип защиты диафрагмы является идеальным. Никто другой не может быть изобретен настолько хорошо. Это то, что когда-то использовалось Джотто во флорентийском соборе и было снесено проводником Бенедетто Угуччоне для возведения фасада эпохи Возрождения вместо него; и другое подобное было разрушено не так давно в Венеции, паперть церкви Святого Аполлинара, также для того, чтобы повесить кое-какую ренессансную обивку:

ибо Ренессанс, как будто ему недостаточно досаден сам факт его существования, неизменно предстает хищным зверем и обосновывается на руинах всего лучшего и благороднейшего. Однако, к счастью, многие такие веранды все еще существуют в Италии и являются одной из ее главных достопримечательностей.

Рис. L.



§ VII. Когда портики такого рода, поддерживаемые стенами, расположены близко друг к другу, как в случаях, когда к фасаду собора много больших входов, они в своей общей форме оставляли бы глубокие и неудобные промежутки, в которых скапливалась бы сырость и росла трава; и было бы болезненное чувство при приближении к двери посреди толпы, как будто кто-то из них мог пропустить настоящие двери, и его загнали бы в промежутки и заперли там. Очевидно, что в таких случаях естественным и правильным решением будет шире раздвинуть стены крыльца, чтобы они соответствовали по наклону или почти совпадали со скосом дверного проема и либо встречались друг с другом в промежутках, либо заделать указанные промежутки промежуточной стеной, чтобы никто не мог застрять в них. Таким образом, подъезды будут объединены и образуют один ряд больших открытых проходов или пещер, готовых принять всех желающих и направить поток толпы к более узким входам. Поскольку боковые выступы арок теперь соприкасаются друг с другом, верхушки, если таковые имелись, должны быть удалены, а между каждой аркой установлены водосточные трубы для отвода двойного стока с фронтонов. Такова форма всех без исключения благородных северных портиков, лучше всего представленных портиком Реймса.

§ VIII. Сжатые условия остроконечного крыльца прекрасно использованы в дверях Флорентийского собора; и вся композиция в ее наиболее совершенной форме, адаптированная для защиты окон и декоративного оформления, с невообразимой изысканностью применена Джотто в окнах кампанилы; окна самого собора выполнены в том же стиле. Различные необычные и восхитительные условия этого применяются в итальянской домашней архитектуре (в Бролетто из Монцы очень причудливо), ассоциируясь с балконами для выступлений перед людьми и переходя в кафедры. На севере мы покрываем боковые стороны таких выступов глазурью, и они превращаются в эркерные окна, форма кровли тогда была почти несущественной и очень фантастической, часто в виде конического колпака. Все эти условия защиты окон, предназначенные для реальной эксплуатации, бесконечно восхитительны (и я считаю, что красота балкона, защищенного открытым козырьком, поддерживаемым световыми балками, еще не была должным образом проработана). Но архитекторы эпохи Возрождения уничтожили их все и внедрили великолепное и остроумное римское изобретение - модель греческого фронтона с его чудовищной толщины карнизами, заключенными в скобки над окном. Горизонтальный карниз фронтона, таким образом, бесполезен и, конечно, поэтому

сохранен; защита верхней части окна сконструирована по принципу шляпы с зашитой тульей. Но полученная таким образом глубокая и темная треугольная впадина предоставляет дополнительные возможности для скрытия орнамента с глаз долой, чем архитекторы эпохи Возрождения не замедлили воспользоваться.

Более рациональным вариантом является завершенный фронто́н с парой колонн, или пилястр, закрепленных на подоконнике в квадратных скобах; и окна такого типа, которые были хорошо спроектированы, являются, возможно, лучшим из того, что создали школы Возрождения: окна Уайтхолла по-своему чрезвычайно красивы; а окна Палаццо Рикарди во Флоренции, в своей простоте и возвышенности, едва ли недостойны их известного дизайнера Микеланджело.

ГЛАВА XIX.

НАЛОЖЕНИЕ.

§ I. Теперь читатель имеет некоторое представление о каждой особенности всех возможных архитектур. Какой бы ни была природа здания, которое может быть подвергнуто его критике, если это вообще сооружение, если это нечто иное, чем простая груда камней, подобная пирамиде или волнорезу, или чем большой камень, обтесанный по форме, подобной обелиску, его можно будет мгновенно и легко разделить на некоторые части, которые мы до сих пор рассматривали: его вершины разделятся на небольшие шахты и крыши; его опорные элементы - на шахты и арки, или стены, прорезанные отверстиями различной формы и поддерживаемые различными видами контрфорсов. Что касается каждой из этих особенностей, я уверен, что читатель чувствует себя подготовленным, понимая их простую функцию, сформировать нечто вроде разумного и определенного суждения о том, хороши они или плохи; и это правильное суждение о частях в большинстве случаев приведет его к справедливому почитанию или осуждению целого.

§ II. Различные способы, с помощью которых эти части могут сочетаться, и достоинства зданий различной формы и выражения, очевидно, не сводимы к перечислениям и не подлежат оценке с помощью общих законов. Благородство каждого здания зависит от его особой пригодности для его собственных целей; и эти цели варьируются в зависимости от каждого климата, каждой почвы и каждого национального обычая: более того, вероятно, никогда не было возведено двух зданий, в которых какое-то случайное различие в состоянии не требовало бы некоторого различия в плане или конструкции; так что, что касается плана и распределения частей, я не надеюсь установить какой-либо универсальный закон справедливости; но необходимо отметить несколько моментов, касающихся средств, с помощью которых достигается высота в зданиях различной планировки, а также целесообразности и методов наложения одного здания на другое. этаж или ярус архитектуры выше другого.

§ III. Ибо в предыдущем исследовании я всегда предполагал, что либо одна шахта будет доходить до верха здания, либо что дополнительная требуемая высота может быть добавлена в простой стене над верхушками арок; в то время как часто бывает довольно целесообразно завершить весь нижний ряд арок или закончить нижнюю стену рельефным выступом или карнизом и построить еще один ряд шахт или другую стену на ее вершине.

§ IV. Это наложение в его простейшей форме можно увидеть во внутренних шахтах греческого храма; и оно широко использовалось почти во всех странах, где здания предназначались для реального служения. Против этого часто поднимался протест, но это явление настолько строго необходимо, что оно всегда заставляло принимать себя; и поэтому было бы просто потерей времени опровергать аргументы тех, кто пытался его принизить. Пока, однако, на их стороне доводы в пользу того, что если здание можно сохранить в единой грандиозной массе, не жертвуя ни его видимым, ни реальным соответствием его объектам, то нецелесообразно делить его на этажи до тех пор, пока оно не достигнет пропорций, слишком больших, чтобы их можно было справедливо измерить глазом. Затем его следует разделить, чтобы подчеркнуть его объем; и часто возможны декоративные разделения, которые скорее усиливают, чем разрушают выражение общего единства.

§ V. Мудро практикуемое наложение бывает двух видов, прямо противоположных друг другу: веса на легкости и легкости на весе; в то время как наложение веса на вес или легкости на легкость почти всегда ошибочно.

1. Вес в зависимости от легкости: Я не говорю, что вес зависит от *слабости*. Наложение человеческого тела на конечности я называю весом на легкость; наложение ветвей на ствол дерева я называю легкостью на вес: в обоих случаях опора полностью соответствует выполняемой работе, форма опоры регулируется различиями в требованиях. Ничто в архитектуре и вполнину не причиняет такой боли, как очевидное отсутствие достаточной опоры, когда вес сверху явно пассивен: ведь не все здания пассивны; некоторые, кажется, поднимаются за счет собственной силы или плавают благодаря собственной плавучести; купол не требует видимой поддержки, его поддерживает воздух. Но пассивная архитектура без посторонней помощи из-за своей пассивности невыносима. В недавно построенном доме № 86 на Оксфорд-стрит три огромные каменные колонны на втором этаже, по-видимому, держатся за края трех листов листового стекла на первом. Я едва ли знаю что-либо, что могло бы сравниться по сложности с этим и некоторыми другими нашими цеховыми сооружениями, в которых скрыто железо; и даже когда оно очевидно, глаз никогда не может быть доволен их безопасностью, когда они построены, как в настоящее время, с пятьюдесятью или шестьюдесятью футами стены над железным прутком шириной не в эту страницу.

§ VI. Надлежащие формы такого наложения веса на легкость возникли, по большей части, из-за необходимости или желательности во многих ситуациях значительно возвышать жилые части зданий над уровнем земли, особенно те, которые подвержены сырости или затоплению, и, как следствие, отказа от первого этажа как непригодного для использования, или же передачи его для общественных целей. Таким образом, во многих рыночных и таунхаусных домах первый этаж оставлен открытым как обычное место защищенного отдыха, а закрытые квартиры возведены на колоннах. Почти во всех теплых странах роскошь, почти необходимость в аркадах для защиты пассажиров от солнца и желательность большого пространства в комнатах наверху приводят к такой же конструкции. По всей венецианской группе островов дома, по-видимому, были построены таким образом, в первую очередь, повсеместно, все старые дворцы, по-видимому, имели совершенно открытую дорогу, верхние части дворца поддерживались великолепными арками, а дома поменьше стояли таким же образом на деревянных опорах, которые все еще сохранились во многих кортилиях и характерно выставлены на главной улице Мурано. Поскольку земля стала более ценной, а жилых помещений - все меньше, эти первые

этажи были обнесены перегородками между первоначальными шахтами и так и остались; но тип структуры всего города приведен во дворце герцогов.

§ VII. Такому наложению мы обязаны самыми живописными уличными эффектами во всем мире и самыми изящными, а также самыми гротескными зданиями, от многовольной фантазии Альгамбры (здания столь же прекрасного по расположению, сколь и низкопробного по орнаменту) до четвероногой флегматичности швейцарского шале:⁶⁰ не только это, но и большая часть эффекта наших соборов, в которых тесные трифоральные и клересторовые стены обязательно накладываются на опоры нефов; возможно, с наибольшим величием они проявляются там, где с величайшей простотой, как в старых базиликанских типах, так и в благородном пизанском соборе.

§ VIII. Для красоты и безопасности всех таких сооружений необходимо соблюдать следующий закон: — шахты должны быть короткими пропорционально высоте стены над ними. Вы можете взять заданную вам высоту стены и превратить любой участок этой стены в шахту, которая вам нравится; но вы не должны превращать все это в высокие шахты, а затем возводить еще одну стену сверху. Таким образом, имея дом высотой в пять этажей, вы можете превратить нижний этаж в шахты и оставить четыре этажа в стене; или два нижних этажа в шахты и оставить три в стене; но все, что вы добавите к шахте, вы должны взять из стены. Кроме того, конечно, чем короче стержень, тем толще будет его *пропорциональный*, если не фактический, диаметр. Во дворце герцогов Венеции самые короткие шахты всегда самые толстые.⁶¹

§ IX. Второй вид наложения, легкость по весу, в его наиболее необходимом применении заключается в наложении этажей домов друг на друга, где, конечно, требуется настенная завеса в нижних этажах и она должна поддерживать настенную завесу выше, чем способствует такая часть конструкции шахты, которая достижима в заданных пределах. Величайшей, если не единственной, заслугой римских и венецианских архитекторов эпохи Возрождения является их изящное управление такого рода наложением; иногда целые ряды внешних арок и шахт расположены одна над другой; иногда проемы с промежуточными карнизами на уровнях этажей и большие шахты сверху донизу здания; всегда соблюдая, что верхние этажи должны быть одновременно светлее и богаче нижних. Вся ценность таких зданий зависит от совершенного и простого выражения относительной силы этажей и единства, достигаемого разнообразием их пропорций, в то время как факт наложения друг на друга и разделения этажами выражается откровенно.

§ X. В церквях и других зданиях, в которых нет разделения по этажам, часто используется другой вид простого перекрытия шахт, чтобы строитель мог воспользоваться короткими и тонкими шахтами. Было отмечено, что они часто легко достижимы и изготавливаются из драгоценных материалов, когда стволы, достаточно большие и прочные, чтобы выполнить работу сразу, могут быть получены только за неоправданные деньги, и из грубого камня. Тогда у архитектора нет иного выбора, кроме как расположить свою работу по последовательным этажам; либо откровенно завершить арку и карниз каждого этажа и начать новый этаж над ним, что является более честным и благородным способом, либо связать этажи вместе дополнительными опорами от пола до крыши - обычная практика Северной готики, которая, если не использовать ее наиболее изящно, придает вид строительных лесов с поперечными столбами, привязанными к стойкам, ко всей боковой стене. Наилучший метод - это тот, который исключает всякую

возможность того, что вертикальные шахты будут считаться непрерывными, увеличивая их количество и меняя их места на верхних этажах, так что вся конструкция разветвляется от земли, как дерево. Это наложение византийского и пизанского романского стилей; самыми прекрасными примерами этого, я думаю, являются Южный портик собора Святого Марка, церковь Святого Джованни в Пистойе и апсида Пизанского собора. В работах эпохи Возрождения эти два принципа одинаково различны, хотя стержни (я думаю) всегда расположены один над другим. Читатель может увидеть один из лучших примеров раздельно наложенной истории в Уайтхолле (и другой, гораздо более низкого качества, в Соборе Святого Павла), и, заглянув в Уайтхолл, может сравнить с ним систему соединительных шахт в Сокровищнице; хотя это на редкость неудачный пример, поскольку оконные карнизы первого этажа похожи на полки в шкафу и делят массу здания надвое, несмотря на колонны.

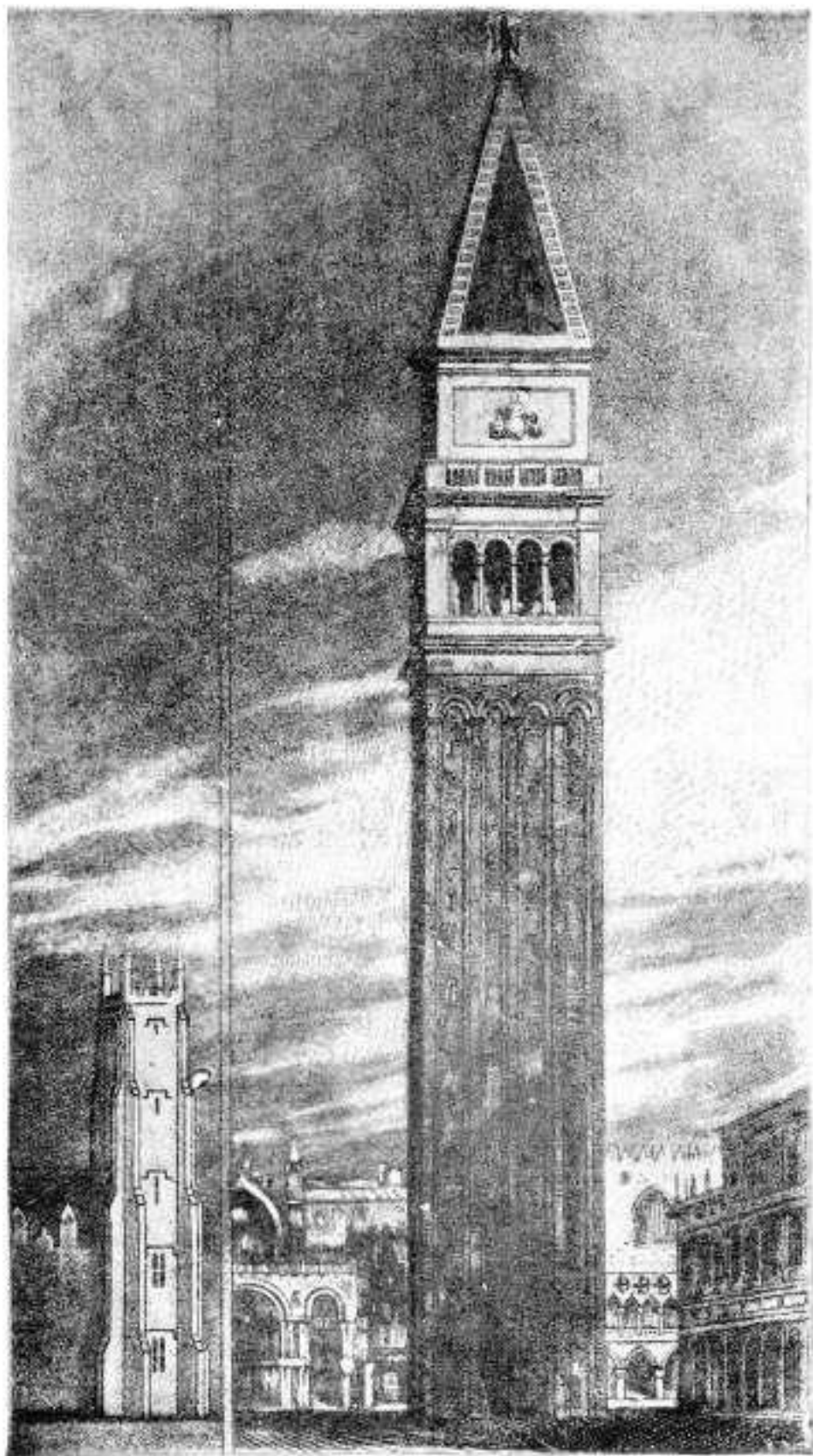
§ XI. Но это наложение легкости на вес еще более отчетливо проявляется в системе многих зданий того типа, который я выше назвал архитектурой положения, то есть архитектурой, большая часть которой предназначена просто для удержания чего-либо в определенном положении; как в маяках, так и во многих башнях и звонницах. Тема архитектуры шпилей и башен, однако, настолько интересна и обширна, что у меня есть мысли написать о ней отдельный очерк, и, во всяком случае, я не могу касаться ее здесь: но и этого достаточно, чтобы читатель заметил для нашей настоящей цели, что, хотя многие башни в действительности стоят на опорах или валах, как центральные башни соборов, однако выражением всех из них и реальной структурой лучших и прочнейших являются возвышения постепенно уменьшающегося веса на массивном или даже прочном основании. Тем не менее, поскольку башня изначально была сооружением для укрепления обороны и верности часовых, а не для великолепия внешнего вида, ее истинное выражение заключается в уменьшении веса ровно настолько, насколько это может быть необходимо для ее полностью сбалансированной прочности, ни на йоту больше. В вашей благородной башне не должно быть легкомыслия: неприступный фундамент, гневный гребень с опущенным забралом и мрачная настороженность, видимая сквозь его расщелины; ни филигранная корона, ни расшитый колпак. Ни одна башня не может быть так величественна, как квадратнобровая, с массивными карнизами и зубчатыми стенами: за ними следуют фантастические башни с их различными формами крутой крыши; лучшая - не конусообразная, а с простым фронтоном, заброшенным очень высоко; последними, на мой взгляд (из хороших башен), являются башни со шпилями или коронами, хотя они, конечно, лучше всего подходят для церковных целей и способны украшаться богатейшими украшениями. Жалкие сооружения с четырьмя или восемью вершинами, которые мы называем башнями в Англии (как в Йоркском соборе), - это просто кондитерская готика, и их не стоит классифицировать.

§ XII. Но я считаю, что во всех них это является пунктом первостепенной необходимости — чтобы казалось, что они будут стоять, и действительно будут стоять, опираясь на свои собственные силы; не с помощью контрфорсов или искусных балансиров с той или иной стороны. Ваша благородная башня не должна нуждаться ни в чьей помощи, не должна опираться ни на какие костыли, не должна вызывать подозрений в дряхлости. Его назначение может заключаться в том, чтобы противостоять войне, искать вестей или указывать на небеса: но в его собственных стенах должна быть сила для этого; он должен сам быть бастионом, а не поддерживаться другими бастионами; возвышаться и смотреть вперед, “башня Ливана, обращенная к Дамаску”, как суровый часовой, а не как ребенок на руках у кормилицы. Башня действительно может иметь своего рода контрфорс, выступ или второстепенную башню на каждом из своих углов; но они

являются для ее основного корпуса подобными сателлитам вала, соединенными с ним своей прочностью и связанными своей прямоотой, частью самой башни: точно в той пропорции, в какой они теряют свое массивное единство с его корпусом и принимают форму настоящих опорных стен, установленных по его углам, башня теряет свое достоинство.

§ XIII. Таким образом, эти два признака являются общими для всех благородных башен, какими бы разными они ни были по назначению или особенностям, — первый, что они поднимаются от массивного фундамента к более легким вершинам, возможно, с зубчатыми стенами, но все же очевидно, что стены более прорезаны и тоньше, чем внизу, и, в большинстве церковных образцов, разделены богатой ажурной отделкой; второй, что какой бы ни была форма башни, она не должна казаться стоящей с помощью контрфорсов. Из первого условия, как, собственно, и следовало бы из обычных эстетических требований, следует, что мы будем иметь постоянные вариации в расположении этажей и большее количество проемов по направлению кверху, — условие, изысканно выполненное в старых ломбардских башнях, в которых, какими бы маленькими они ни были, количество проемов всегда регулярно увеличивается по направлению кверху; обычно одно окно на нижних этажах, два на втором, затем три, пять и шесть; часто также одно, два, четыре и шесть, с прекрасной симметрией расположения, не превышающей в настоящее время для достижения нашей цели. Мы можем в достаточной степени проиллюстрировать общие законы строительства башен, разместив рядом, в одном масштабе, средневековую башню, в которой большинство из них соблюдается просто и без всяких эмоций, и одну из наших современных башен, в которой нарушается каждая из них, на небольшом пространстве, удобном для сравнения. (Фото VI.)

VI.



ТИПЫ БАШЕН.

БРИТАНСКАЯ ВЕНЕЦИАНСКАЯ

§ XIV. Старая башня - это башня собора Святого Марка в Венеции, не очень совершенный пример, потому что ее верхушка выполнена в стиле Ренессанса, но такого хорошего Ренессанса, какой только есть в Венеции; и она подходит для нашей нынешней цели, потому что своим эффектом она не обязана украшениям. Он построен настолько просто, насколько это вообще возможно, чтобы соответствовать своему назначению: никаких контрфорсов; вообще никаких внешних особенностей, за исключением нескольких хижин у основания и пристроенной впоследствии лоджии, которую я специально не нарисовал; один жирный квадратный массив кирпичной кладки; двойные стены с восходящей наклонной плоскостью между ними, с отверстиями как можно меньшего размера, и они только в необходимых местах, дающие ровно столько света, сколько требуется для подъема по лестнице или склону, ни лучом больше; и вес всего здания снимается только двойными пилястрами по бокам, поддерживающими небольшие арки в верхней части. верхняя часть массы, каждая из которых украшена морским гребешком или ракушкой ракушки, в настоящее время часто встречается в орнаменте эпохи Возрождения, и здесь, на этот раз, нанесена очень хорошо. Затем, когда достигнута необходимая высота, колокольню оставляют открытой, как в обычной романской колокольне, только колонны более тонкие, но строгие и простые, и всю ее венчает такой большой шпиль, какой только могла бы нести башня, чтобы сделать ее более удобной в качестве ориентира. Эта композиция повторяется в бесчисленных колокольнях по всей Италии.

§ XV. Тот, что рядом с ним, принадлежит недавно построенному колледжу в Эдинбурге. Я не считаю его хуже многих других (точно так же, как я не считаю башню Святого Марка лучше многих других); но так получилось, что наша британская система строительства башен ограничена небольшим пространством. Венецианская башня возвышается на 350 футов, [62](#) и не имеет контрфорсов, хотя и построена из кирпича; британская башня возвышается на 121 фут и построена из камня, но, как предполагается, не способна стоять без двух огромных контрфорсов на каждом углу. Башня Святого Марка имеет высокую покатую крышу, но несет ее просто, не требуя шпилек по углам; британская башня не имеет видимой крыши, но имеет четыре шпиля просто для украшения. Венецианская башня имеет самую светлую часть наверху и массивную у основания; британская башня имеет самую светлую часть у основания, а ее окна наверху превращаются в простую щель для стрел. Следовательно, для чего вообще была построена башня, как мне кажется, должно оставаться загадкой для каждого зрителя; ибо, несомненно, ни один прилежный обитатель ее верхних покоев не будет считать, что он занимается своими делами при свете из единственной щели с каждой стороны; и, если бы она предназначалась для колокольни, звук ее колоколов был бы так же эффективно предотвращен от выхода наружу, как и от проникновения света внутрь.

§ XVI. В связи с вопросом о башнях и наложении, требует немедленного внимания еще одна особенность, которую неудобно упускать из виду в нашем домостроении, - лестница.

В современных домах его вряд ли можно считать архитектурной особенностью, и он почти всегда является уродливым, поскольку, по-видимому, не имеет опоры. И здесь я могу небезосновательно отметить важное различие, на котором, возможно, следовало остановиться в некоторых местах ранее, между чудесным и опасным в кажущейся конструкции. Есть много зданий, которые ужасны или достойны восхищения своей высотой, легкостью и смелостью форм, уважая которые, тем не менее, мы не боимся, что они рухнут. Может показаться, что

многие мощные купола, воздушные проходы и арки устояли, как я уже сказал, чудом, но, несмотря на стойкое чудо, нет никаких опасений, что чудо прекратится. У нас есть ощущение присущей им силы или, во всяком случае, скрытого и таинственного обеспечения их безопасности. Но в падающих башнях, как в Пизе или Болонье, и во многих второстепенных архитектурных сооружениях, пассивной архитектуре современности, мы чувствуем, что между строительством и разрушением есть всего лишь шанс; что в нем нет чудесной жизни, которая придает ему уверенности, но есть упорное, возможно, тщетное сопротивление непосредственной опасности. Видимость этого часто так же сильна в мелочах, как и в больших; например, в деках кафедр, которые поддерживаются единственной колонной позади них, так что в течение всей проповеди человек боится, что проповедник будет раздавлен, если поддастся хоть один гвоздь; и опять же, современная геометрическая лестница без опоры. Существует также большой недостаток в расположении этого последнего, когда помещение имеет ценность; и чрезмерная неуклюжесть в его неуклюжих разделениях стен коридора или окон. В средневековой архитектуре, где требовалось много места, лестница была винтовой и обычно заключалась во внешнюю башню, что бесконечно усиливало живописный эффект здания; сама лестница не была ни круче, ни менее удобной, чем обычная сжатая прямая лестница современного жилого дома. Многие из самых богатых башен отечественной архитектуры обязаны своим происхождением такому расположению. В Италии лестница часто находится под открытым небом, окружая внутренний двор дома и обеспечивая доступ к его различным галереям или лоджиям: в этом случае она почти всегда опирается на массивные столбы и арки и образует наиболее интересную дополнительную особенность кортилии, но не представляет собой особенности конструкции, требующей нашего настоящего рассмотрения.

Таким образом, на этом мы можем завершить наши исследования предмета конструирования; читатель также не должен быть недоволен простотой или кажущейся бесплодностью их нынешних результатов. Когда он начнет применять их, он обнаружит, что они более ценны, чем кажутся сейчас; но я старательно избегал втягивать себя в какие-либо запутанные вопросы, потому что я хотел потребовать от читателя ровно столько внимания, сколько, казалось, даже самый равнодушный не отказался бы уделить предмету, который с каждым часом приобретает все больший практический интерес. Очевидно, что было бы совершенно неуместно углубляться в абстрактную науку или подробно разбираться в механических деталях конструкции: и то, и другое было проиллюстрировано авторами, гораздо более способными к этому, чем я, и может быть изучено по усмотрению читателя; все, что здесь было предпринято, - это побудить его апеллировать к чему-то вроде определенного принципа и ссылаться на легко понятные законы удобства и необходимости всякий раз, когда он обнаруживал, что его суждение, вероятно, будет опровергнуто авторитетом, с одной стороны, или ослеплено новизной, с другой. Если у него есть время сделать больше и следовать во всем блеске механическим изобретениям великих инженеров и архитекторов того времени, я в некотором роде завидую ему, но должен расстаться с ним: ибо мой путь лежит не вдоль виадука, а вниз по тихой долине, которую пересекают его арки, и не через туннель, а вверх по склону холма, который затемняет его пещера, чтобы увидеть, какие дары преподнесет нам Природа и какими образами она наполнит наши мысли, чтобы камни, которые мы расставили в грубом порядке, теперь могли быть тронуты жизнью; и не потерять ради этого ни минуты. всегда, в их высеченной наготе, звучали у них голоса древности, когда ручеек долины кружил вокруг них в трепещущем свете, а ветры со склона холма колыхали над ними тени папоротника.

60 Большую часть своей жизни я провел в Альпах; но я никогда не проезжаю мимо Шале, не испытав чувства нового удивления, когда оно стоит на четырех опорах (каждая увенчана плоским камнем), балансируя под яростью альпийских ветров. Возможно, не всем известно, что основное применение этого устройства заключается не столько в том, чтобы приподнять здание над снегом, сколько в том, чтобы создать сквозняк под ним, который может помешать сугробу подниматься к его стенам.

61 Приложение 20, “Шахты Герцогского дворца”.

62 Я воспользовался оценкой профессора Уиллиса; между различными утверждениями имеются расхождения. Я не взял на себя труд самостоятельно измерить высоту, поскольку здание не входит в сферу наших будущих исследований; и его точные размеры даже здесь не имеют значения с точки зрения рассматриваемого вопроса.

ГЛАВА XX.

МАТЕРИАЛ ДЛЯ УКРАШЕНИЯ.

§ I. Теперь мы переходим ко второму разделу нашего предмета. Нам больше не нужно иметь дело с тяжелыми камнями и жесткими линиями; мы будем счастливы: оглядеть мир и открыть (однако всегда серьезно и с чувством ответственности), что нам в нем нравится больше всего, и наслаждаться этим на досуге: собирать это, изучать, облекать все, что мы можем из этого, в нетленные формы и поместить это там, где мы сможем видеть это вечно.

Это делается для украшения архитектуры.

§ II. Следовательно, в процессе есть три шага: во-первых, серьезно выяснить, что нам больше всего нравится; во-вторых, облечь в форму как можно больше из этого (а это достаточно мало); в-третьих, поместить эту сформированную абстракцию в надлежащее место.

И поэтому теперь мы должны последовательно задать эти три вопроса: во-первых, что нам нравится, или какой материал подходит для украшения; затем, как мы должны это преподнести или как с этим правильно обращаться; затем, где мы должны это разместить или в нужном месте. Я думаю, что смогу ответить на этот первый вопрос в этой главе, на второй - в следующей, а на третий я отвечу более развернуто, последовательно рассматривая несколько выделенных выше частей архитектуры и быстро отмечая тип орнамента, наиболее подходящий для каждой.

§ III. Я говорил в главе II. § XIV., что все благородные украшения были выражением восторга человека от Божьего дела. Это подразумевало, что существовал *иг*благородный орнамент, который был выражением восхищения человека своим *собственным*. Существует такая школа, в основном деградировавшая классика и Ренессанс, в которой орнамент составлен из имитаций плиток, сделанных человеком. Я думаю, прежде чем спрашивать, что нам больше всего нравится в Божьей работе, нам лучше избавиться от всего этого подражания человеку и быть совершенно уверенными, что *это*.

§ IV. Итак, мы быстро взглянем на материал украшения, полученный отсюда. И теперь я не могу, как делал это раньше в отношении конструкции, *убедить* читателя в том, что одно неверно, а

другое правильно. Я признавался в этом снова и снова; теперь мне остается только обратиться к нему и задать перекрестный вопрос, действительно ли ему что-то нравится или нет. Если ему нравится орнамент на основании колонны на Вандомской площади, состоящий из веллингтоновых сапог и сюртуков со шнуровкой, я ничего не могу с этим поделать; могу только сказать, что я отличаюсь от него, и мне это не нравится. И поэтому, если я говорю диктаторским тоном и говорю, что это низко, или деградировало, или уродливо, я имею в виду только то, что, по моему мнению, люди с самым большим опытом в этом вопросе либо подумали бы так, либо им помешало бы думать так только какое-то болезненное состояние их ума; и я полагаю, что читатель, если он исследует себя откровенно, обычно согласится с моими утверждениями.

§ V. Предметы украшения, встречающиеся в работах человека, можно условно разделить на четыре части: 1. Орудия искусства, сельского хозяйства и войны; доспехи и одежда; 2. Драпировка; 3. Судостроение; 4. Сама архитектура.

1. Инструменты, доспехи и одежда.

Обычай водружать трофеи на колонны и посвящать оружие в храмах, по-видимому, впервые навел на мысль использовать их в качестве предметов скульптурного орнамента: с тех пор это злоупотребление было характерно главным образом для классической архитектуры, будь то подлинная или ренессансная. Доспехи - благородная вещь в своем надлежащем служении и подчинении телу; такова же и шкура животного на его спине; но груды сброшенных шкур или сброшенных доспехов одинаково недостойны всякого уважения или подражания. Мы обязаны большим количеством истинного величия и еще большей восхитительной живописности введению доспехов как в живопись, так и в скульптуру: в поэзии это еще лучше — раздетый Ахилл Гомера менее величествен, чем его Ахилл с хохолком и щитом, хотя Фидий предпочел бы видеть его обнаженным; во всей средневековой живописи оружие, как и все другие части костюма, обрабатывается с изысканной заботой и восхищением; в рисунках Леонардо, Рафаэля и Перуджино доспехи иногда становятся почти слишком заметными из-за богатой и бесконечной изобретательности, которой они наделены. ; в то время как Тициан и Рубенс искали в его блеске то, что миланцы и перуджийцы искали в его форме, иногда подчиняя героизм свету стали, в то время как великие дизайнеры изнуряли себя его изощренной фантазией.

Но весь этот труд был отдан живым, а не мертвым доспехам; панцирю с заключенным в нем животным, а не литому панцирю с пляжа; и даже в этом случае хорошие скульпторы применяли его более экономно, чем хорошие живописцы; ибо первые справедливо чувствовали, что художник обладает способностью побеждать чрезмерную выделяемость костюма выражением и цветом лица, и что темнотой глаз и румянцем щек он всегда мог победить мрак и блеск кольчуги; но они вряд ли могли какой-либо смелостью или энергией мраморных элементов покоряет прямолинейность и броскость острых гербовых форм. Поэтому их вооруженные фигуры почти всегда были второстепенными, их главные фигуры были задрапированы или обнажены, и на выбор темы во многом повлияло это чувство необходимости. Но скульпторы эпохи Возрождения изобразили любовь Камиллы к простому гребню и плюмажу. Ничтожные и фальшивые во всех смыслах своего ограниченного ума, они привязывались не только к костюму без личности, но и к мельчайшим деталям самого костюма. Они не могли описать Ахиллеса, но они могли описать его щит; щит, подобный тем, что достаются награбленным, без рукояти, которым никогда нельзя размахивать перед лицом войны. И еще у нас есть шлемы и копья,

знамена и мечи, иногда с мужчинами, которые держат их, иногда без ; но всегда сделанные с любовью портного к чеканке или вышивке, — сценические шлемы, на них нет вулканической работы, нет тяжелых ударов молотка, нет огня Этно в металле, ничего, кроме картонных гребней и высоких перьев. И все это, сложенное в беспорядочные кучи или рассеянно скалящееся над замковыми камнями, составляет одно из ведущих украшений архитектуры эпохи Возрождения, и одно из лучших; ибо шлемы и копья, какими бы небрежно уложенными они ни были, лучше скрипок, свирелей и нотных тетрадей, которые были еще одним из источников орнамента палладио и Сансовини. Поддерживаемое древним авторитетом, злоупотребление вскоре стало предметом гордости, и поскольку было легко скопировать кучу отлитой одежды, но трудно управлять упорядоченным дизайном человеческих фигур, леность архитекторов пришла на помощь их жеманству, пока современные люди не привели эту практику к ее наиболее интересным результатам, и, как отмечалось выше, пара больших сапог заняла главное место в барельефах на основании Вандомской колонны.

§ VI. Менее оскорбительный, поскольку исключительно гротескный, пример жестокого обращения в разгар его развития имеет место в Отеле инвалидов, где мансардные окна представляют собой доспехи до низа корсета, увенчанные шлемом, и с окном посередине груди.

Орудия сельского хозяйства и искусства встречаются реже, за исключением иероглифов и других работ, где они используются не как украшения, а изображаются ради точного знания или как символы. Везде, где у них есть цель такого рода, они, конечно, совершенно правы; но в таком случае они являются частью общего облика здания, а не способствуют его красоте. Французы с большой ловкостью изобразили механизм для возведения своего луксорского обелиска, который теперь изваян на его основании.

§ VII. 2. Драпировка. Я уже говорил об ошибке использования драпировки как таковой в качестве украшения в “Семи светильниках”. Здесь я могу отметить любопытный пример жестокого обращения в церкви иезуитов в Венеции (эпоха Возрождения). При первом входе вам кажется, что церковь, находящаяся в бедном квартале города, была несколько скупой украшена тяжелыми бело-зелеными занавесками с обычным рисунком обоев: приглядевшись, обнаруживается, что они сделаны из мрамора с инкрустацией зеленым узором. Другой замечательный пример - образец не совсем недостойной архитектуры в Париже (улица Риволи), где колонны, как предполагается, украшены изображениями носовых платков, завязанных в середине их крепким узлом. Это хитроумное изобретение претендует на то, чтобы стать новым порядком. Множество массивных занавесок и разнообразной обивки, более или менее имитирующей обивку гостиной, вырезаны и позолочены из дерева или камня вокруг алтарей и других театральных частей романтических церквей; но, отвлекаясь от этих грубых и бессмысленных вульгарностей, мы вполне можем со всей поспешностью обратить внимание, с уважением, а также сожалением, на одну из ошибок великой школы Никколо Пизано, - ошибку, настолько полную чувства, что иногда ее почти искупают и совсем прощают, — скульптуру, а именно, занавеси вокруг лежащего человека. статуи на гробницах, занавеси, которые ангелы изображают раздвигающимися, чтобы взглянуть на лица тех, кто отдыхает. В течение некоторого времени идея выражалась просто и вскользь, и хотя всегда было болезненно находить каменные стержни, которые, как считалось, были настоящими опорами балдахина, изображенного в виде податливой драпировки, все же красота ангельских фигур и нежность мысли обезоруживали всякое неодобрение. Но ученые Пизани, как обычно, изобразили

карикатуру, когда не смогли ничего придумать; и тихий занавешенный балдахин превратился в огромный мраморный шатер с шестом в центре. Опошленная таким образом, сама идея вскоре исчезла, чтобы освободить место для урн, факелов, плакальщиков и других современных принадлежностей церковного двора.

§ VIII. 3. Доставка. Я выделил эту тему в отдельную главу из-за важности ростры в римском убранстве и постоянного появления военно-морских сюжетов в современных монументальных барельефах. М-р Фергюссон с некоторым сомнением говорит, что он видит в корабле “*вид красоты*”: я говорю, без всякого сомнения, что корабль - одна из прекраснейших вещей, когда-либо созданных человеком, и одна из самых благородных; и я не знаю ни одной линии божественной работы, столь прекрасной, как на носу корабля, или даже на носу корабля. как взмах обшивки маленькой лодки, не гоночной лодки, простого плавучего долота, а широкой, прочной морской лодки, способной поднять волну грудью и разбить ее: и все же, при всей этой красоте, корабли не могут быть предметом скульптуры. Никто не останавливается в особом восторге под фронтонами Адмиралтейства; и морские пейзажи никогда не становятся заметными на барельефах, не разрушив их: посмотрите на основание колонны Нельсона. Иногда это может быть и должно быть представлено в строгом подчинении изображаемому предмету, но ровно настолько, чтобы обозначить сцену; набросано тончайшими линиями на заднем плане; никогда без какой-либо попытки реализации, никогда с каким-либо равенством силе фигур, если только вся цель предмета не живописна. Вскоре я объясню это исключение, говоря о подражательной архитектуре.

§ IX. Однако есть одна деталь корабельной арматуры, которая, как можно полагать, получила признание в качестве постоянного элемента архитектурного орнамента, — трос: однако это не сам трос, а его абстрактная форма, группа скрученных линий (которые трос объединяет только со многими природными объектами), которая действительно красива как украшение. Сделайте сходство полным, придайте камню нити и характер каната, и вы, возможно, будете рассматривать скульптуру с любопытством, но никогда больше с восхищением. Рассмотрим эффект основания статуи короля Вильгельма IV. в конце Лондонского моста.

§ X. 4. Архитектура как таковая. Ошибочное использование доспехов, или одежды, или инструментов, или кораблей в качестве декоративного предмета присуще почти исключительно плохой архитектуре — римской или эпохи Возрождения. Но ложное использование архитектуры как таковой, как украшения архитектуры, бросается в глаза даже в средневековых произведениях лучших времен и является серьезным недостатком в некоторых из ее благороднейших образцов.

Поэтому очень важно точно отметить, с какого момента начинается это злоупотребление и в чем оно заключается.

§ XI. Во всех барельефах архитектура может быть представлена как объяснение сцены, в которой действуют фигуры; но с большей или меньшей видимостью *в обратном соотношении важности фигур*.

Метафизическая причина этого заключается в том, что там, где фигуры представляют большую ценность и красоту, предполагается, что ум всецело занят ими; и было бы дерзостью нарушать его созерцание какими бы то ни было незначительными чертами. По мере того, как фигуры

приобретают меньшую ценность и рассматриваются с меньшей интенсивностью, могут быть введены дополнительные темы, на которые у вас может найтись время подумать.

Таким образом, если фигуры большие, как в натуре, и представляют собой законченные статуи, то было бы вопиющей вульгарностью высекать над ними храм, или распределять их по скульптурным камням, или возводить их по ступеням в пирамиды: вряд ли мне нужно приводить в пример работы Кановы,⁶³ и голландские группы кафедр с рыбаками, лодками и сетями посреди церковных нефов.

Если фигуры выполнены на барельефе, хотя и размером с натуру, сцену можно объяснить слегка очерченными контурами: это превосходно выполнено в ниневитском мраморе.

Если фигуры выполнены в виде барельефа или даже альторельефа, но не в натуральную величину, и если их цель скорее обогатить пространство и создать живописные тени, чем полностью привлечь внимание к себе, декорации, в которых они действуют, могут стать заметными. Самыми изысканными образцами такого обращения являются ворота Гибerti. Чем была бы эта Мадонна Благовещения без маленькой святыни, в которую она прячется? Но все средневековые работы полны восхитительных примеров такого же обращения: врата ада и рая являются важными элементами, как для объяснения, так и для воздействия, во всех ранних изображениях страшного суда или сошествия в Ад. Ключи Святого Петра и сокрушительный вопль дьявола под его собственной дверью, когда в нее бьют, вряд ли были бы поняты без соответствующих проходов, приведенных выше. Лучшая из всех более поздних капителей венецианского дворца дождей во многом зависит от богатства маленькой колокольни, на которую гордо указывает маленький император в сдвинутой кверху шляпе, который, как сообщает нам легенда, является “Нумой Помпилио, императором, наставником темпи и кьезе”.

§ XII. Мореплавание может быть введено или богатая фантазия в облачениях, коронах и украшениях точно на тех же условиях, что и архитектура; и если читатель обратится к моему определению живописного в “Семи светильниках”, он поймет, почему я сказал выше, что они могут быть заметны только тогда, когда цель предмета была отчасти живописной; то есть, когда ум призван извлекать часть удовольствия из паразитических качеств и случайностей предмета, а не из сути самого предмета.

И таким образом, хотя мы должны сожалеть о хлопающих парусах в “смерти Нельсона” на Трафальгарской площади, мы все же можем от всего сердца насладиться скульптурой шторма на одном из барельефов гробницы Святого Пьетро Мартине в церкви Святого Юсторджио в Милане, где группировка фигур наиболее причудливо усложнена подрезанными снастями судна.

§ XIII. Однако во всех этих случаях следует учитывать, что разрешение на представление работы человека в качестве украшения обусловлено тем, что она необходима для изображения сцены или объяснения действия. Ни на каких условиях какой-либо такой предмет не может быть независимо приемлемым.

Поэтому обратите внимание на использование мануфактуры в качестве украшения —

1. Скульптура с героической фигурой вообще недопустима.
2. С живописной фигурной скульптурой, допустимой по степени ее живописности.

3. Скульптура без фигуры вообще недопустима.

То же самое и в живописи: Микеланджело в Сикстинской капелле не стал бы добровольно рисовать платье из узорчатого дамаста или из полинявшего атласа; это была героическая живопись, не допускающая аксессуаров.

Тинторет, Тициан, Веронезе, Рубенс и Вандик были бы очень огорчены, если бы расстались со своими узорчатыми тканями и блестящими шелками; и огорчены, заметьте, именно в той степени, в какой обладали живописным чувством. Не должны *лимы* также сожалеть о том, что епископ Амвросий изображен без облачения на той картине в Национальной галерее?

Но я думаю, что Вандику, с другой стороны, не понравилось бы облачение без епископа. Я сильно сомневаюсь, что Тициану или Веронезе понравилось бы заходить в дом Ватерлоо и изучать платья на прилавке.

§ XIV. Итак, следовательно, в конечном итоге, ни архитектура, ни любое другое произведение человека не допустимы в качестве украшения, за исключением подчинения тематике рисунка. И этот закон грубо и болезненно нарушается теми любопытными образцами готики, как ранней, так и поздней, на севере (но поздней, я думаю, исключительно в Италии), в которых второстепенные элементы архитектуры были составлены из *маленьких моделей* более крупных: примеров, которые проложили путь к ряду злоупотреблений, существенно влияющих на жизнь, силу и благородство Северной готики, — злоупотреблений, которые ни один ниневитянин, ни египтянин, ни грек, ни византиец, ни итальянец более ранних эпох не потерпел бы ни на мгновение, и которые поражают меня с новой силой. удивляюсь всякий раз, когда прохожу под порталом северной готики тринадцатого века, который ассоциируется с проявлениями изысканного чувства и силы в других направлениях. Порттики Буржа, Амьена, Собора Парижской Богоматери и Собора Дижонской Богоматери могут быть отмечены как бросающиеся в глаза по ошибке: маленькие модели феодальных башен с крошечными окнами и зубчатыми стенами, шпилей соборов с чешуйчатыми остроконечиями вперемешку с фронтонами храмов и невзрачными зданиями всякого рода сгрудились в углублении ниши в виде запутанного дурацкого колпака для святого внизу. Итальянская готика почти полностью свободна от налета этого варварства до эпохи Возрождения, когда оно становится безудержным в кафедральном соборе Комо и Чертозе Павии; а в Венеции мы находим церкви эпохи Возрождения, украшенные моделями укреплений, подобными тем, что хранятся в Хранилище в Вулвике, или инкрустированные имитациями аркад в псевдоперспективе, скопированными с картин садовников в торцах оранжерей.

§ XV. Итак, я заключаю, с позволения читателя, что все украшения низменны, если они берут за основу человеческую работу, что они крайне низменны, болезненны для каждого здравомыслящего ума, возможно, без непосредственного осознания причины, но по причине, достаточно ощутимой, когда мы думаем об этом. Ибо создавать свою собственную работу и выставлять ее на всеобщее обозрение - это жалкое самодовольство, удовлетворенность нашими собственными жалкими деяниями, когда мы могли бы смотреть на деяния Бога. И все благородные украшения являются полной противоположностью этому. Это выражение восторга человека от Божьего дела.

§ XVI. Заметьте, функция украшения - делать вас счастливыми. Итак, в чем вы по-настоящему счастливы? Не в том, чтобы думать о том, что вы сделали сами; не в вашей собственной

гордыне, не в вашем собственном происхождении; не в вашем собственном существе или вашей собственной воле, но в том, чтобы смотреть на Бога; наблюдать за тем, что Он делает, кто Он есть; и повиноваться Его закону, и подчинять себя Его воле.

Украшения должны делать вас счастливыми; поэтому они должны быть выражением всего этого. Не копии работы ваших собственных рук; не хвастовство вашим собственным величием; не геральдика; не королевский герб или герб любого другого творения, но рука Бога, видимая в Его творении. Не проявление вашего восторга от ваших собственных законов, или ваших собственных свобод, или ваших собственных изобретений; но от божественных законов, постоянных, повседневных, общих законов; — не Составных законов, не дорических законов, не законов пяти порядков, но Десяти Заповедей.

§ XVII. Тогда подходящим материалом для украшения будет все, что создал Бог, а надлежащей обработкой - то, что кажется соответствующим Его законам или символизирующим Их. И поэтому в качестве материала мы будем иметь, во-первых, абстрактные линии, которые наиболее часто встречаются в природе; а затем, от низших к высшим, весь диапазон систематизированных неорганических и органических форм. Мы быстро рассмотрим по порядку их виды; и каким бы абсурдным ни казалось современному химику элементарное деление неорганической материи древними, оно настолько грандиозно и просто с точки зрения организации внешних проявлений, что я здесь буду следовать ему; сначала, после абстрактных линий, отмечу имитируемые формы четырех элементов: Земли, Воды, Огня и Воздуха, а затем формы животных организмов. Возможно, читателю будет удобно сначала изложить порядок в четкой последовательности, таким образом:—

1. Абстрактные линии.
2. Формы Земли (кристаллы).
3. Формы воды (волны).
4. Формы огня (языки пламени и Лучи).
5. Формы воздуха (облака).
6. (Органические формы.) Раковины.
7. Рыба.
8. Рептилии и насекомые.
9. Растительность (А.) Стебли и приствольные круги.
10. Растительность (В.) Листва.
11. Птицы.
12. Млекопитающие животные и человек.

Могут возразить, что облака - это форма влаги, а не воздуха. Однако они являются совершенным выражением воздушных состояний и течений и могут достаточно хорошо обозначать элемент, в

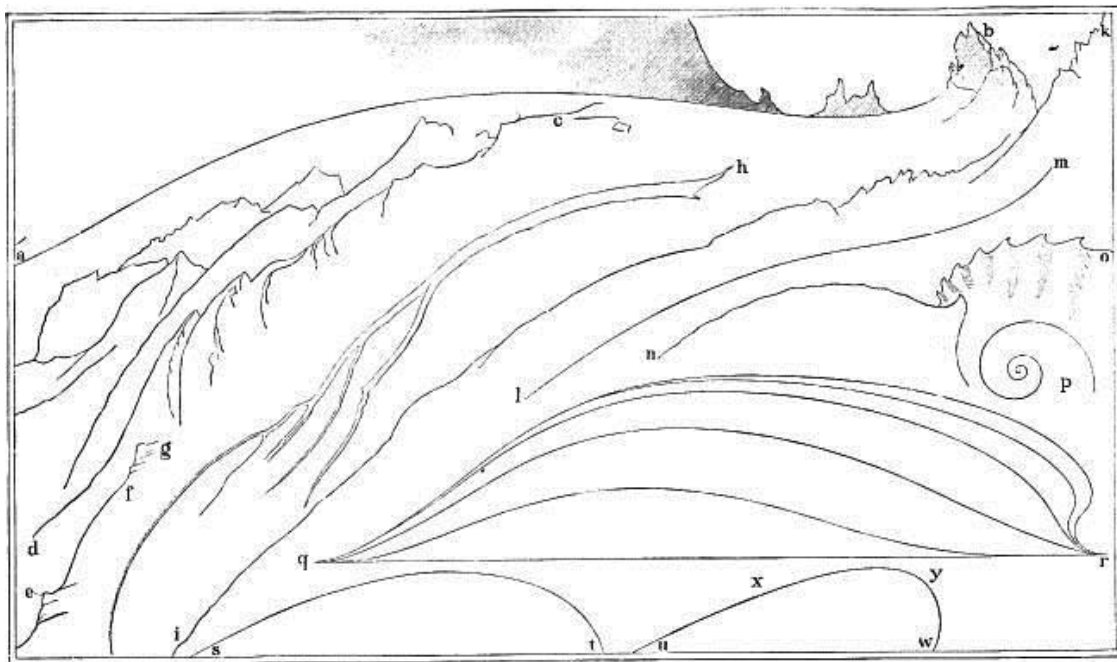
котором они движутся. И я поместил растительность, по-видимому, несколько не на свое место, из-за ее огромного значения как средства украшения и ее постоянной ассоциации с птицами и людьми.

§ XVIII. 1. Абстрактные линии. Я не назвал линии также оттенками и цветами по той очевидной причине, что не существует таких вещей, как абстрактные тени, независимо от форм, которые их демонстрируют, и отличающихся по своей собственной природе друг от друга; и что расположение теней в большем или меньшем количестве или в определенных гармоничных последовательностях - это вопрос обработки, а не отбора. И когда мы используем абстрактные цвета, мы фактически используем часть самой природы — используем качество ее света, соответствующее качеству воздуха, для передачи звука; и расположение цвета в гармоничных массах опять же является вопросом обработки, а не отбора. Тем не менее, даже в этом отдельном искусстве окраски, относящемся к архитектуре, очень примечательно, что наилучшие оттенки всегда присущи натуральным камням. Вряд ли они ошибочны; думаю, я еще никогда не видел оскорбительного использования естественных цветов мрамора и драгоценных камней, разве что в небольших мозаиках и в одном или двух вопиющих примерах непреклонного стремления создать что-то уродливое любой ценой. С другой стороны, я совершенно точно никогда еще не видел раскрашенного здания, древнего или современного, которое показалось бы мне вполне подходящим.

§ XIX. Следовательно, нашими первыми составляющими орнамента будут абстрактные линии, то есть наиболее часто встречающиеся контуры природных объектов, перенесенные на архитектурные формы, когда неправильно или невозможно сделать такие формы явно имитационными. Например, линия или изгиб края листа может быть точно передан краю камня, ни в малейшей степени не *делая его* похожим на лист или наводя на мысль о листе; и это тем более полно, что линии природы одинаковы во всех ее произведениях; более простые или богатые по сочетанию, но одинаковые по характеру; и когда их вынимают из их сочетаний, невозможно сказать, из какой из ее работ они были позаимствованы, их универсальным свойством является постоянно меняющаяся кривизна в самых тонких и приглушенных переходах, с особыми выражениями цвета. движение, эластичность или зависимость, на которых я уже довольно подробно настаивал в главах о типичной красоте у “Современных художников”. Но чтобы читатель мог здесь сам сравнить их, выведенные из разных источников, я нарисовал, насколько мог точно, на противоположной табличке около десяти или одиннадцати линий из природных форм самых разных веществ и масштаба: первая, *ab*, в оригинале, я думаю, самая красивая простая кривая, которую я когда-либо видел в своей жизни; это кривая длиной около трех четвертей мили, образованная поверхностью небольшого ледника второго порядка на отроге Эгюи-де-Блейтер (Шамуни). . Я просто обрисовал скалы справа от него, чтобы показать их сочувствие и совместное действие с изгибом ледника, что, конечно, полностью зависит от их противодействия его спуску; однако они смягчены снегом, который редко тает на этой высокой поверхности ледника.

Линия *d* имеет длину около полутора-двух миль; это часть фланга цепи Дент-д'Ош над Женевским озером, в сочетании с ней даны одна или две линии более высоких и отдаленных хребтов.

VII.



АБСТРАКТНЫЕ СТРОКИ.

h - это леска длиной около четырех футов, ветка еловой пихты. Я принял это дерево, потому что он обычно должен быть жестким и ненормальных; внешние аэрозолей, тем не менее, более благородного в их развертки, чем почти все, что я знаю: вот этот фрагмент является большим недостатком, так как размещаются в перевернутом виде, для того, что читатель может сравнить свои изгибы с *С, D, E, A и K*, которые все горные линий; *е г*, о пяти сотнях футов от южного края Маттерхорн; *я к*, весь склон горы Эгюий Бушар, с его вершины в долину Chamouni, линия около трех миль в длину; *я м* - линия стороне листьев ивы прослеживается путем укладки листьев на бумаге; *Н О*, в одну из бесчисленных групп кривых в губы бумажной Наutilus; *п*, спирали, начертанные на бумаге вокруг *Serpula*; *д р*, лист *Alisma* Подорожник с внутренних ребер, реальный размер; *с т*, с той стороны, лавровый лист; *ю ш*, из шалфея листьев; и это следует тщательно отметить, что эти кривые, не предназначенные по своей природе рассматриваться по отдельности, являются более тяжелыми и менее приятны, чем любые другие, которые будут рассматриваться в качестве самостоятельной линии. Но все они сходятся в характере изменчивой кривизны, линии гор и ледников превосходят остальные только изяществом и богатством переходов.

§ XX. Почему линии такого рода прекрасны, я пытался показать в “Современных художниках”; но один момент, там опущенный, может быть упомянут здесь, — что почти все эти линии выражают действие какой-либосилы, в то время как круг является линией ограничения или поддержки. В листе они обозначают силы ее роста и расширения, но некоторые из самых красивых из них описываются телами, по-разному находящимися в движении или подвергающимися воздействию силы; например, снарядами в воздухе, частицами воды в слабом течении, планетами, движущимися по орбите, их спутниками, если учитывать фактический путь спутника в пространстве, а не его отношение к планете; лодками или птицами, вращающимися в воде или воздухе, облаками, которые по-разному воздействуют на ветер, парусами, которые принимают изгибы под действием его силы, и тысячами других объектов. движущая или несущая сила. В листе Алисм, *qr*, линии, проходящие через его тело, которые отличаются

особой красотой, отмечают различные расширения его волокон и, я думаю, точно такие же, как те, которые были бы прослежены течениями реки, впадающей в озеро формы листа, на конце, где находится стебель, и заканчивающейся на его конце. Круговые изгибы, напротив, всегда, я думаю, являются кривыми ограничения или поддержки, то есть кривыми совершенного покоя. Цилиндрический изгиб вокруг стебля растения связывает его волокна воедино; в то время как *подъем* стебля происходит по линиям различной кривизны: так, изгиб горизонта и видимого неба, радуги и т.д.: и хотя читатель может вообразить, что круговая орбита любого движущегося тела или кривая, описываемая пращей, была кривой движения, он должен заметить, что круговой характер придан кривой не движением, а ограничением: круг является следствием не энергии тела, а того, что ему запрещено покидать центр тела. ; и всякий раз, когда вращательное или круговое движение может быть полностью воспроизведено на нем, мы получаем мгновенное равновесие и отдых относительно центра круга.

Отсюда особая приспособленность кругового изгиба как знака покоя и надежной опоры в арках; в то время как другие изгибы, относящиеся в первую очередь к действию, должны использоваться в более активных архитектурных элементах — руке и ноге (капитель и основание) и во всех второстепенных украшениях; более свободно, пропорционально их независимости от структурных условий.

§ XXI. Однако нам не нужно надеяться, что мы сможем имитировать в общей работе какие-либо из тонко скомбинированных изгибов высочайшего замысла природы: напротив, их крайняя утонченность делает их непригодными для грубых работ или материалов. Линии, которые прекрасны в жемчужной пленке раковины Наутилуса, теряются в серой шероховатости камня; а те, что величественны в синеве далеких холмов, слабы в субстанции настоящего мрамора. Из всех изящных линий, представленных *налисте VII.*, нам лучше ограничиться двумя самыми простыми. Мы возьмем одну линию гор (*например,*) и одну линию листьев (*иw*), или, скорее, их фрагменты, поскольку они нам, возможно, понадобятся не все. Я выделю из *и* и *w* небольшой фрагмент *х* *у*, а из *ег* фрагмент *еf*; оба они кажутся мне пригодными: и если в дальнейшем нам понадобится помощь каких-либо абстрактных линий, мы посмотрим, что можно сделать только с ними.

§ XXII. 2. Формы Земли (кристаллы). Могут спросить, почему я не говорю "скалы" или "горы"? Просто потому, что благородство их зависит, во-первых, от их масштаба, и, во-вторых, от случайности. Их масштаб не может быть представлен, а их случайность систематизирована. Ни один скульптор не может ни в малейшей степени подражать своеобразию случайного перелома: он может подчиняться законам природы или демонстрировать их, но он не может копировать блаженство ее фантазий или следовать по стопам ее ярости. Сама слава горы заключается в революциях, которые привели ее к власти, и в силах, которые повергают ее в руины. Но нам не нужна холодная и тщательная имитация катастрофы, не нужна рассчитанная пародия на конвульсии, не нужна деликатная рекомендация разорения. Мы должны следовать труду Природы, но не ее нарушениям; подражать тому, что она намеренно предопределила,⁶⁴ а не тому, что она жестоко вытерпела или странным образом допустила. Следовательно, единственное разумное использование формы скалы архитектором - это ее фактическое внедрение (оставляя нетронутыми те блоки, которые предназначены для грубой эксплуатации) и то благородное использование общих примеров горной структуры, о которых я часто говорил до сих пор. Имитация формы скалы по большей части ограничивалась периодами упадка чувств и архитектурными игрушками или произведениями драматического действия — Голгофами и

гробницами господними в романизме или гротами и фонтанами в английских садах. Однако они были нередки на средневековых барельефах; очень любопытно и тщательно обработанные Гиберти на дверях Флоренции, и в религиозной скульптуре, обязательно представленной везде, где должна была быть выражена жизнь отшельника. Они редко использовались как украшение, но для особой службы и самовыражения; мы увидим интересный пример во дворце герцогов в Венеции.

§ XXIII. Но против кристаллической формы, которая является полностью систематизированной естественной структурой земли, ни одно из этих возражений не имеет силы, и, соответственно, это бесконечный элемент декора, где не могут быть представлены более высокие условия строения. Четырехгранная пирамида, возможно, самый распространенный из всех природных кристаллов, называется в архитектуре собачьим клыком; ее использование совершенно безгранично и всегда красиво: куб и ромб почти одинаково часто встречаются в клетчатых и зубчатых элементах: и все лепные украшения средней готики представляют собой немногим больше, чем изображения канальцеобразных кристаллов берилла и таких других минералов:

§ XXIV. неосознанно. Я не думаю, что когда-либо на самом деле был взят хоть какой-то намек на форму минералов; даже арабами в их сталактитовых подвесках и сводах: все, что я хочу утверждать, это то, что прекрасное украшение, где бы оно ни было найдено или как бы ни было изобретено, всегда является намеренной или непреднамеренной копией какой-то постоянной природной формы; и что в данном конкретном случае удовольствие, которое мы испытываем от этих геометрических фигур нашего собственного изобретения, зависит при всей своей остроте от естественной тенденции, внушенной нам нашим Создателем, любить формы, в которые Он дал нам ступать по земле, и из которых Он сформировал нашу жизнь. тела, сросшиеся сами по себе, когда они были отделены от глубины.

§ XXV. 3. Формы воды (волны).

Причины, препятствующие использованию камней в орнаменте, еще сильнее подавляют изображение моря. И все же постоянная необходимость вводить какое-либо изображение воды, чтобы объяснить место событий или как священный символ, вынудила скульпторов всех эпох изобрести для нее какой-нибудь шрифт или букву, если не настоящую имитацию. Мы находим в этих типах все степени конвенционализма или натурализма: первые были, по большей части, продуманными символами; вторые - неуклюжими попытками портретной живописи.⁶⁵ Наиболее общепринятым из всех типов является египетский зигзаг, сохранившийся в астрономическом знаке Водолея; но каждая нация, обладающая любыми способностями мышления, дала в какой-либо своей работе одно и то же великое определение открытой воды, как "колышущегося предмета с рыбой в нем". Я говорю "*открытая вода*", потому что у народов, находящихся внутри страны, совершенно иное представление об этой стихии. Представьте себе на мгновение различные чувства земледельца, чья хижина построена на берегу Рейна или По, и который изо дня в день видит одну и ту же головокружительную череду безмолвной силы, тот же непрозрачный, густой, кружащийся, непреодолимый лабиринт стремительных линий и закрученных водоворотов, сворачивающихся в змеевидную гонку у поросших тростником берегов, в омне волюбилис эвум, — и образ моря в уме рыбака на скалах Итаки или у Сицилийского пролива, который видит, как изо дня в день меняется море. утренние ветры набегают на берег, и каждое их дуновение поднимает зеленую волну; чистые, хрустящие, звенящие, веселые волны, которые падают снова и снова, смеясь, как дети, приближаясь к

пляжу, и, наконец, разбиваются в хрустальную пыль над ослепительными полосами песка. Представьте разницу в образе воды в этих двух умах, а затем сравните скульптуру извивающихся водоворотов Тигра и его заросших тростником рукавов на плитах Ниневии с гребнистыми завитками греческого моря на монетах Камерины или Тарента. Но оба сходятся в волнообразных линиях, либо течений, либо поверхности, а также во введении рыбы для объяснения значения этих линий (то же самое было и у египтян на их фресках с наиболее тщательно проработанным изображением рыбы). На греческом зеркале в Британском музее есть очень любопытный экземпляр, изображающий Ориона в море; и множество примеров с дельфинами на греческих вазах: этот тип сохранился без изменений в средневековой живописи и скульптуре. Море в этом греческом зеркале (по крайней мере, 400 г. до н.э.), на мозаиках Торчелло и собора Святого Марка, на купели Святого Фреддиано в Лукке, на воротах крепости на горе Святого Михаила в Нормандии, на гобеленах Байе и на капителях дворца герцогов в Венеции (под изображением Ариона с его Дельфином) представлено абсолютно идентичным образом. Джотто в "фресках Авиньона", с присущим ему сильным чувством натурализма, привел лучший из известных мне примеров в живописи единства традиционной системы с прямой имитацией, причем как в море, так и в реке; передав чистым синим цветом извивающийся водоворот потока и изогнутый гребень буруна. Но во всех ранних скульптурных образцах как имитация, так и декоративный эффект подчинены легко понимаемому символическому языку; волнообразные линии часто ценны как обогащение поверхности, но редко отличаются какой-либо изученной грациозностью. Один из лучших известных мне примеров их выразительного расположения - вокруг некоторых фигур на шпандриле в Бурже, представляющих фигуры, тонущие в морских глубинах (потоп): волнистые линии изгибаются под телами и дико изгибают края лепнины, две птицы, как бы обозначающие противоположность всему порядку природы, ниже всего погруженные в их глубину. В более поздние времена упадка воду стали изображать с ее волнами, пеной и т.д., как на упомянутой выше гробнице Вендрамина в Венеции; но даже там, без какой-либо определенной декоративной цели, скульптор хотел частично объяснить историю, частично продемонстрировать ловкость резьбы, но не создавать красивые формы, приятные глазу. Имитация банальна и безрадостна, и меня часто удивляло, что скульпторы, столь любящие демонстрировать свое мастерство, допустили, чтобы эта имитация оказалась такой короткой и осталась такой холодной, — не приложили больше усилий к тому, чтобы четко очертить волны, придать им резкие края и передать с помощью отверстий или других ухищрений характер пены. Я думаю, в одной из церквей Антверпена что-то подобное сделано из дерева, но в целом это редкость.

§ XXVI. 4. Формы огня (языки пламени и лучи). Если невозможно представить ни море, ни скалу, то тем более всепожирающий огонь. Радиация символизировалась как в живописи, так и в скульптуре, по большей части в последней весьма неудачно. Не так давно мне было высказано предположение,⁶⁶ что зигзагообразные украшения нормандских архитекторов были типичными для света, исходящего от наполовину закатанного солнца; сходство с обычным типом солнца действительно примечательно, но я полагаю, что случайно. Я приведу вам на своих больших рисунках два любопытных примера излучения в кирпичном орнаменте над арками, но я думаю, что они также без какого-либо особо яркого намерения. Имитации огня в факелах купидонов и гениев, а также горение в крышках урн, которые свидетельствуют и представляют мефитское вдохновение семнадцатого века в большинстве лондонских церквей и

в памятниках по всей цивилизованной Европе, вместе с позолоченными лучами романистских алтарей, могут быть оставлены на милость читателя.

§ XXVII. 5. Формы воздуха (облаков). Едва ли более управляемы, чем языки пламени, и не имеют декоративного применения, поскольку их величие заключается в масштабе и цвете, а также в неподражаемом мраморе. Они слабо прослеживаются на большей части скульптур чинквеченто; очень смело и величественно они прослеживаются в странном Страшном суде на паперти Святого Маклу в Руане, описанном в “Семи светильниках”. Но самые сложные имитации в целом созданы совсем недавно и расположены в виде конкреций, похожих на сплюснутые мешки, на высоте сорока или пятидесяти футов над алтарями континентальных церквей, вперемежку с позолоченными дубинками, предназначенными для солнечных лучей, о которых говорилось выше.

§ XXVIII. 6. Раковины. Я ставлю их на самое низкое место в шкале (после неорганических форм) как формы или оболочки организма; сами по себе они не являются органическими. Осознание этого, а также того, что они являются просто пустотой и покинутыми домами, всегда должно препятствовать тому, чтобы их, какими бы красивыми ни были их линии, широко использовали в украшениях. Лучше взять линию и оставить оболочку. Действительно, одна форма, а именно ракушка, во все века использовалась для украшения полукуполов, которые были названы кончами из-за их формы раковины; и я полагаю, что морщинистый край ракушки, используемый таким образом, был источником, по крайней мере в некоторых частях Европы, пышного слоения круглой арки. Гребешок также имеет красивую сияющую форму и хорошо сочетается с другими символами, когда это необходимо. Краб всегда столь же восхитителен, сколь и гротеск, ибо здесь мы предполагаем зверя внутри панциря; и он живо исполняет свою роль среди других знаков зодиака, рядом со скорпионом; или разбросан по изваянным берегам, как рядом с Бронзовым кабаном Флоренции. Мы найдем его в корзине в Венеции, у основания одной из шахт Пьяцетты.

§ XXIX. 7. Рыба. Они, столь же красивые по своим формам, сколь и привычные нашему взору, в то время как их интерес усиливается их символическим значением, представляют большую ценность как материал для украшения. Любовь к живописности обычно побуждала выбирать какую-нибудь гибкую форму с чешуйчатым телом и хлещущим хвостом, но простейшая форма рыбы в основном использовалась в средневековых работах. Мы постоянно находим в Венеции простое овальное тело и острую голову Тунни; а рыбы, используемые для обозначения морской воды или воды вообще, всегда являются существами с простым телом в лучшей средневековой скульптуре. Греческий тип дельфина, однако, иногда лишь слегка преувеличенный по сравнению с реальными очертаниями *Delphinus Delphis*,⁶⁷ является одной из самых живописных форм животного; и действие его медленного вращательного погружения превосходно запечатлено на поверхности моря, изображенного на греческих вазах.

§ XXX. 8. Рептилии и насекомые. Формы змеи и ящерицы демонстрируют почти все элементы красоты и ужаса в странном сочетании; ужас, который при имитации ощущается только как приятное возбуждение, сделал их излюбленными сюжетами во все периоды искусства; и единство ящерицы и змеи в идеальном драконе, самой живописной и могущественной из всех форм животного, представляющей особый символический интерес для христианского сознания, является, возможно, основным из всех материалов средневековой живописной скульптуры. Лучшие скульпторы всегда использовали его в этом символическом значении,

скульпторы чинкве ценито - просто какукрашение. Лучшие и наиболее естественные изображения простой гадюки или змеи можно найти среди их запутанных групп бессмысленных объектов. Однако реальная сила и ужас змеиной головы редко достигаются. Я приведу один пример из Вероны двенадцатого века.

Нередки и другие, менее мощные формы рептилий. Маленькие лягушки, ящерицы и улитки почти всегда оживляют передний план и листву хорошей скульптуры. Черепаху реже используют группами. Жуки в основном загадочны и колоссальны. Различные насекомые, как и все остальное в мире, встречаются в работе cinque cento; чаще всего кузнечики. Мы увидим интересное использование пчелы во дворце герцогов в Венеции.

§ XXXI. 9. Ветви и стволы деревьев. Я выделяю их в отдельную рубрику; потому что, в то время как формы листьев принадлежат ко всей архитектуре и должны использоваться в ней всегда, формы ветвей и стеблей принадлежат к особой имитационной и пышной архитектуре и применимы только время от времени. Языческие скульпторы, по-видимому, не замечали красоты в стволах деревьев; для них они были не более чем древесиной; и они предпочитали жесткий и чудовищный триглиф, или рифленую колонну, сломанной ветке или сучковатому стволу. Но с христианским знанием пришло особое отношение к формам растительности, от корня вверх. Фактическое изображение целых деревьев, требуемое во многих сюжетах Священного Писания, например, в наиболее частом сюжете Ветхого Завета - Грехопадении; и снова в Опьянении Ноя, Агонии в Саду и многих других, приобщило создателей барельефов к красоте форм, ранее неизвестных; в то время как символическое название, данное Христу Пророками, "Ветвь", и частые выражения, относящиеся к этому образу во всех библейских описаниях обращения, вызвали особый интерес христианского ума к этой части растительной структуры. Тем не менее, некоторое время скульптура деревьев ограничивалась барельефом; но в конце концов это повлияло даже на оформление главных стволов в зданиях ломбардской готики, как на западном фасаде Генуи, где два ствола представлены в виде искривленных стволов: и по мере того, как сам барельеф становился все более смелым, появлялась и скульптура деревьев, пока мы не обнаружим изогнутые и узловатые стебли виноградной лозы и инжира, использовавшиеся для угловых стволов во Дворце дождей, и целые дубы и яблони, образующие, вместе с корнями и всем остальным, основные декоративные скульптуры Скала. гробницы в Вероне. Затем было обнаружено, что вырезать ветви легче, чем листья, и, чему во многом способствовало частое использование в поздней готике "Дерева Иисуса" для узоров и других целей, система достигла полного развития в виде идеальных зарослей веток, которые составляют богатейшую часть декора веранд Бове. Теперь он был доведен до крайности: люди устали от него и бросили, и, как и все другие естественные и красивые вещи, он подвергся остракизму со стороны толпы архитекторов эпохи Возрождения. Но интересно наблюдать, как человеческий разум, принимая эту особенность орнамента, исходил из земли и как бы следовал естественному росту дерева. Все началось с грубого и твердого ствола, как в Генуе; затем ветви распустились и покрылись густой листвой; наступила осень, листья опали, и взгляд устремился к концам тонких ветвей; пришли заморозки эпохи Возрождения, и все погибло.

§ XXXII. 10. Листья, цветы и плоды. Необходимо рассматривать их как отделенные от стволов; не только, как отмечалось выше, потому, что их отдельное использование отмечает другую школу архитектуры, но и потому, что это единственные органические сооружения, которые могут быть обработаны таким образом и предназначены для этого без сильных усилий воображения. Растаскивать животных на куски и использовать их лапы вместо ножек мебели или головы

вместо наконечников прутьев - это *обычно* характерно для бесчувственных школ; величайшие люди любят своих животных целыми. Голова действительно может быть устроена так, чтобы казаться выступающей из камня, а не прикрепленной к нему; и везде, где в архитектуре присутствует какое-либо выражение суровости (суровости в буквальном смысле, как в послании к Римлянам, XI. 22), такое разделение живой формы может быть разрешено; тем не менее, вы не можете разрезать животное на куски, как вы можете сорвать цветок или лист. Они были предназначены для нашего собрания и для нашего постоянного наслаждения: везде, где люди существуют в совершенно цивилизованном и здоровом состоянии, их окружает растительность; везде, где их состояние приближается к состоянию невинности или совершенства, оно приближается к состоянию Рая, — это украшение сада. И, следовательно, там, где ничто другое не может быть использовано для украшения, может быть использована растительность; растительность в любой форме, какой бы фрагментарной, какой бы абстрагированной она ни была. Отдельный лист, положенный на угол камня, или простая форма или обрамление нарисованного на нем листа, или простая тень и призрак листа - вырезанная из него полая “фольга” — обладает очарованием, которое ничто другое не может заменить; очарованием, не возбуждающим и не требующим кропотливой мысли или сочувствия, но совершенно простым, умиротворяющим и приносящим удовлетворение.

§ XXXIII. Полное признание форм листьев как общего источника второстепенного декора является одной из главных характеристик христианской архитектуры; но *двумя корнями* орнамента из листьев являются греческий акант и египетский лотос.⁶⁸ Таким образом, суша и река внесли каждый свою лепту; и все витиеватые заглавные буквы богатейшей северной готики, с одной стороны, и изогнутые линии суровых ломбардских капителей - с другой, основаны на этих двух дарах пыли Греции и волн Нила. Лист, который, я полагаю, называется персеполитанским водяным листом, должен ассоциироваться с цветком и стеблем лотоса, как источником наших самых благородных типов простых капителей; и следует отметить, что цветистые листья сухой земли чаще всего используются северными архитекторами, в то время как водяные листья собирают для своих украшений иссушенные строители пустыни.

§ XXXIV. Фрукты, по большей части, более ценны по цвету, чем по форме; нет ничего прекраснее скульптуры на дереве; но, собранных и разложенных по корзинам, их вполне может быть слишком много. Мы обнаружим, что это слово очень умело использовалось во Дворце герцогов в Венеции, там оно имело значение, которое сделало его совершенно необходимым; но архитекторы эпохи Возрождения обращались к зрителям, которых не интересует ничего, кроме пиршества, и полагали, что гроздья груш и ананасов - это видения, от которых их воображение никогда не устанет и выше которых оно никогда не захочет подняться. Я не сторонник поклонения изображениям, о чем, полагаю, читатель в достаточной степени узнает в другом месте; но я совершенно уверен, что лондонский протестантизм чувствовал бы себя в такой же безопасности в соборе, украшенном статуями добрых людей, как и в соборе, увешанном букетами рибстон пиппинс.

§ XXXV. 11. Птицы. Совершенная и простая грация формы птицы, в целом, сделала ее любимым предметом ранних скульпторов и тех школ, которые любили форму больше, чем действие; но сложность выражения действия, когда мускульные отметины скрыты, ограничила ее использование в более позднем искусстве. По меньшей мере половина орнамента в византийской архитектуре и треть орнамента в ломбардской состоят из птиц, либо клюющих фрукты или цветы, либо стоящих по обе стороны от цветка или вазы, либо отдельно, как обычно

символический павлин. Но невозможно представить, насколько в нашем общем ощущении грации или силы движения, безмятежности, миролюбия и духовности мы обязаны этим созданиям; их крылья предоставляют нам почти единственное средство выражения духовного движения, которым мы обладаем, и декоративную форму, от которой глаз никогда не устает, какими бы бессмысленными или бесконечными они ни повторялись; будь то в полной изоляции или связанные с телами ящерицы, лошади, льва или человека. Головы хищных птиц всегда красивы и использовались как самые богатые украшения во все века.

§ XXXVI. 12. Четвероногие и люди. Из четвероногих лошадей получила возвышение до первичного ранга скульптурного объекта благодаря своей связи с людьми. Полная ценность других четвероногих форм едва ли была осознана или проработана в поздней скульптуре; и недостаток науки больше ощущается в этих предметах, чем в любых других областях раннего творчества. Наибольшее богатство четвероногих украшений встречается в охотничьей скульптуре лангобардов; но с ними грубо обращались (наиболее благородными примерами обращения являются египетские львы, ниневитские быки и средневековые грифоны). Четвероногие, конечно, являются самыми благородными предметами украшения после человеческой формы; эта последняя, главный предмет скульптуры, иногда является скорее завершением архитектуры, чем ее украшением.

Таким образом, мы завершили список материалов для архитектурного оформления, и читатель может быть уверен, что никогда еще не предпринимались попытки почерпнуть элементы красоты из любых других источников, кроме этих. Когда-то такая попытка была решительно предпринята. Введение какой-либо животной формы в свой орнамент противоречило религии араба; но хотя все сияние цвета, все утонченность пропорций и все хитросплетения геометрического рисунка были открыты для него, он не мог создать ни одной благородной работы без *абстракции* форм листы, которые использовались в его заглавных буквах, и составил основной план своего чеканного орнамента. Но я уже отмечал выше, что раскраска - это совершенно отдельное и независимое искусство; и в "Семи светильниках" мы увидели, что это искусство достигало наибольшей силы, когда практиковалось в композициях простой геометрической формы: араб, следовательно, не испытывал недостатка в раскраске, и в его распоряжении были все благородные элементы конструктивной и пропорциональной красоты: он не мог имитировать морскую раковину, но он мог построить купол. Имитация сияния пестрым узором, выражение простора пустыни зарешеченными красными линиями на стене, усыпанный звездами поток света сквозь сводчатую крышу и вся бесконечная фантазия абстрактных линий⁶⁹ все еще были во власти его пылкого и фантастического духа. Многого он достиг; и все же в усилиях своего перегруженного изобретательства, лишенного надлежащей пищи, он превратил свою архитектуру в сверкающее колебание недисциплинированного очарования и оставил блеск ее зданий увядать, подобно пугающей мечте, красоту которой мы действительно можем ощутить и наставления которой можем получить, но должны улыбаться ее непоследовательности и скорбеть о ее мимолетности.

⁶³ Восхищение Кановой я считаю одним из самых смертоносных симптомов цивилизации высших классов в нынешнем столетии.

⁶⁴ Таким образом, выше я привел для подражания архитектору определенные этажи и русла Маттерхорна, а не его неправильные формы утеса или расщелины.

65 Приложение 21, “Древние представления о воде”.

66 От друга, которому я в долгу Приложение 21.

67 One is glad to hear from Cuvier, that though dolphins in general are “les plus carnassiers, et proportion gardée avec leur taille, les plus cruels de l’ordre;” yet that in the Delphinus Delphis, “tout l’organisation de son cerveau annonce *qu’il ne doit pas être dépourvu de la docilité* qu’ils (les anciens) lui attribuaient.”

68 Вид Уилкинсона, том v., гравюра на дереве № 478, рис. 8. Впоследствии тамариск, по-видимому, дал представление о строении листьев более чистое и причудливое, чем у аканта. Недавно наши ботаники обнаружили у “Королевской Виктории” (если предположить, что у нее перевернутый цветок) еще один удивительно красивый вид того, что нам, возможно, впоследствии будет удобно называть *Лилиями* заглавными.

69 Приложение 22, “Арабский орнамент”.

ГЛАВА XXI.

ОБРАБОТКА ОРНАМЕНТА.

§ I. Теперь мы знаем, где нам следует искать предметы декора. Следующий вопрос, как читатель должен помнить, заключается в том, как относиться к этим предметам или выражать их.

Очевидно, что существуют две ветви обработки: первая - это выражение, или передача глазу и уму, самой вещи; и вторая - расположение выраженной таким образом вещи: обе они совершенно отличны от размещения орнамента в соответствующих частях здания. Например, предположим, что для нашего предмета мы возьмем виноградный лист. Первый вопрос заключается в том, как разрезать виноградный лист? Будем ли мы вырезать его ребра и зазубрины по краю или только общий контур? и так далее. Затем, как расположить виноградные листья, когда они у нас есть; симметрично или произвольно; или несимметрично, но в определенных пределах? Все это я называю вопросами обращения. Затем, следует ли устанавливать виноградные листья, расположенные таким образом, на капитель колонны или на ее стержень, я называю это вопросом места.

§ II. Итак, тогда вопросы простого обращения двояки: как выразить и как организовать. А выражение относится к разуму или зрению. Таким образом, запрос становится действительно тройственным:—

1. Как следует выражать орнамент применительно к уму.
2. Как следует расположить орнамент в зависимости от вида.
3. Как следует расположить орнамент с учетом обоих аспектов.

§ III. (1.) Как относиться к украшению применительно к разуму?

Если бы для создания хорошего или красивого орнамента было необходимо всего лишь создать совершенное произведение скульптуры, и если бы хорошо вырезанная группа цветов или животных действительно была украшением, где бы ее ни разместили, работа архитектора была бы сравнительно легкой. Скульптура и архитектура стали бы отдельными видами искусства; и архитектор заказал бы столько произведений такого предмета и размера, сколько ему нужно, не беспокоясь ни о каких вопросах, кроме расположения и пропорций. Но это не так. *Ни одно совершенное произведение живописи или скульптуры вообще не является архитектурным украшением*, за исключением того смутного смысла, в котором говорят, что любая красивая вещь украшает то место, в котором она находится. Таким образом, мы говорим, что картины украшают комнату; но мы не должны благодарить архитектора, который сказал нам, что для завершения его проекта требовалось поместить Тициана в одном углу, а Веласкеса - в другом; и называть совершенную скульптуру, встроенную в нишу или инкрустированную в здании, частью украшения этого здания так же неразумно, как было бы вешать картины в качестве украшения снаружи. Очень возможно, что скульптурное произведение может быть гармонично связано со зданием или здание выполнено со ссылкой на него; но в последнем случае архитектура подчинена скульптуре, как в капелле Медичи, и, я полагаю, также в Парфеноне. И так далеко от совершенства работы, соответствующего ее декоративному назначению, мы можем с полной уверенностью сказать, что ее совершенство в какой-то степени не соответствует ее назначению, и что ни одна абсолютно законченная скульптура не может быть правильной с декоративной точки зрения. У нас есть знакомый пример с цветочной работой собора Святого Павла, которая, вероятно, абстрактно является самой совершенной цветочной скульптурой, какую только можно было создать в то время; и которая является таким же рациональным украшением здания, как и множество ценных работ Ван Гюйсума, обрамленных, застекленных и развешанных над каждым окном.

§ IV. Особое условие истинного украшения состоит в том, чтобы оно было красивым на своем месте и нигде больше, и чтобы оно усиливало эффект каждой части здания, на которую оно оказывает влияние; чтобы оно из-за своего богатства не делало другие части лысыми или из-за своей деликатности не делало другие части грубыми. Каждое из его качеств относится к его месту и использованию: *и оно приспособлено для своей службы с учетом того, что было бы недостатками, если бы у него не было особых обязанностей*. Орнамент, слуга, часто формален там, где скульптура, мастер, была бы свободна; слуга часто молчалив там, где хозяин был бы красноречив; или тороплив там, где хозяин был бы безмятежен.

§ V. В какой степени это подчинение должно быть выражено в различных ситуациях или в какой степени от него можно отказаться и позволить украшению, слуге, иметь независимую волю; и какими средствами лучше всего выразить подчинение, когда это требуется, - это, безусловно, самые трудные вопросы, которые я когда-либо пытался решить в отношении какой-либо отрасли искусства; ибо во многих примерах, которые я считаю авторитетными по их величественности эффекта, почти невозможно сказать, была ли абстрактность или несовершенство скульптуры вызваны выбором или неспособностью мастера; и, если говорить о последнем, то насколько благоразумное самоограничение может имитировать результат счастливой неспособности? Я думаю, читатель сразу поймет это, рассмотрев эффект освещения старого молитвенника. В своем смелом отрицании всех принципов перспективы, светотени и рисунка они бесконечно более украшают страницу благодаря яркому сочетанию их ярких цветов и причудливых линий, чем если бы они были нарисованы самим Да Винчи: и поэтому капелла Арена гораздо более яркоукрашена архаичными фресками Джотти, чем

Станцы Ватикана - фресками Рафаэля. Но насколько возможно вернуться к такому архаизму или компенсировать его каким-либо добровольным отказом от власти, я пока никак не могу рискнуть определить.

§ VI. Итак, с другой стороны, во многих случаях готовой работы, в которых я больше всего сожалею или порицаю, я с трудом могу отличить то, что ошибочно в принципе, от того, что вульгарно по исполнению. Например, в большинстве романских церквей Италии портики охраняются гигантскими животными, львами или грифонами, восхитительной строгости рисунка; однако во многих случаях они выполнены настолько грубо, что трудно определить, насколько эта строгость была преднамеренной, а насколько произвольной: в Генуэзском соборе два современных льва, в подражание этому древнему обычаю, были размещены на ступенях его западного фасада; и итальянский скульптор, считающий себя удивительным великим человеком, потому что он знал, на что в действительности похожи львы, скопировал их в своем творчестве. зверинец пользовался большим успехом и произвел на свет двух мохнатых и покрытых густыми бакенбардами зверей, настолько похожих на настоящих львов, насколько он мог их постричь. Каждый желает, чтобы они вернулись в зверинец за его старания; но невозможно сказать, насколько оскорбительным является их присутствие из-за простой глупости и вульгарности скульптуры, и насколько мы могли бы быть восхищены реализацией, доведенной почти до такой же степени Гиберти или Микеланджело. (Я говорю *почти*, потому что ни Гиберти, ни Микеланджело никогда бы не попытались реализовать себя полностью, даже в независимой скульптуре.)

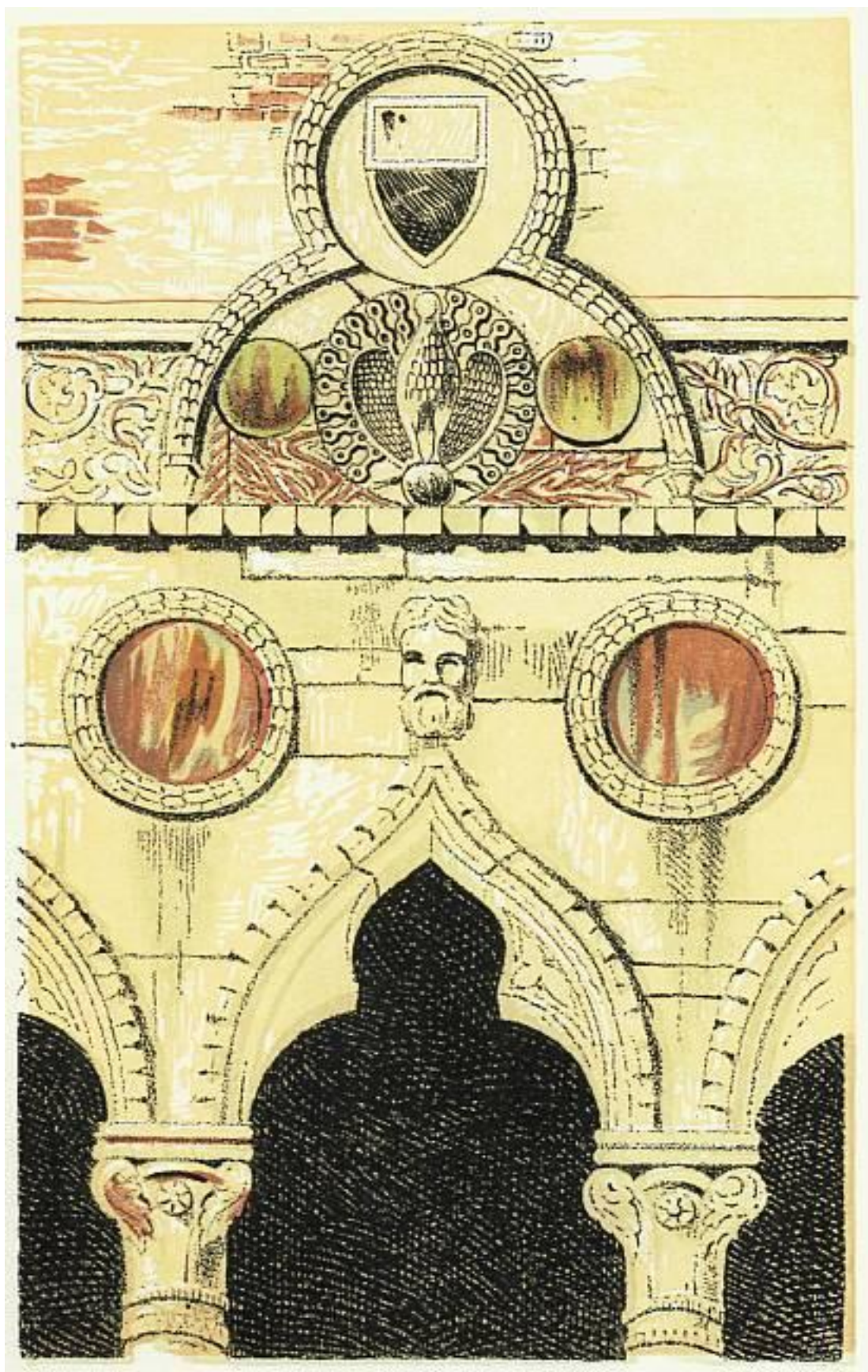
§ VII. Однако, несмотря на эти затруднения, в отношении архитектуры прошлого можно отметить некоторые определенные моменты и сделать надежные выводы для будущей практики. Во-первых, это, например, несомненно продуманная и решительная абстракция ниневитских и египетских скульпторов. Люди, которые вырезали тех гранитных львов в египетском зале Британского музея и которые вырезали спокойные лица тех ниневитских царей, знали гораздо больше как о львах, так и о царях, чем они предпочитали выражать. Затем существует греческая система, в которой скульптура человека совершенна, архитектура и скульптура животных подчинены ей, а архитектурный орнамент снова строго подчинен ей, так что состоит не более чем из абстрактных линий; и, наконец, существует специфически средневековая система, в которой низшие детали доведены до такого же большого имитационного совершенства, как и более высокая скульптура; и подчинение осуществляется главным образом симметрией расположения и причудливостью обработки, в отношении которых трудно сказать, насколько они были результатом намеренности, а насколько - неспособности.

§ VIII. Что касается этих систем, то ниневитская и египетская полностью противоположны современным привычкам мышления и действия; они представляют собой скульптуры, очевидно выполненные в соответствии с абсолютными авторитетами, физическими и ментальными, которые в настоящее время не могут существовать. Греческая система предполагает обладание Фидием; нелепо говорить о строительстве на греческий манер; вы можете построить греческую раковину или ящик, подобный греческому, предназначенному для размещения скульптуры, но у вас нет скульптуры, которую вы могли бы поместить в нее. Сначала найдите своего Фидия, и ваш новый Фидий очень скоро разрешит все ваши архитектурные трудности действительно весьма неожиданным образом; но пока вы не найдете его, не считайте себя архитекторами, продолжая копировать те жалкие подчинения, второстепенные и третичные порядки орнамента, которые грек наложил на оболочку своей скульптуры. Некоторые из них, бусы, зубные протезы и тому

подобное, настолько хороши для своей работы, насколько это возможно, и вы все еще можете использовать их для второстепенной работы; но в них нет ничего такого, чем стоило бы гордиться, особенно если вы их не изобретали; а другие из них - ошибки и дерзости самого грека, такие как его так называемые украшения из жимолости и другие, в которых есть накрахмаленный и тусклый намек на растительную форму, и все же нет ни реального сходства, ни жизни, ибо условия их использования являются результатом его собственного самомнения и незнания физических наук, и отсутствие пристрастия к обычной природе, и тщеславная фантазия о том, что он мог улучшить все, к чему прикасался, и что он почитал это, беря себе на службу: свободой, от которой зависит тщеславие, отличается истинно христианская архитектура, а не заострениями на ее арках.

§ IX. Таким образом, остается только средневековая система, в которой, как мне кажется, в целом допускается большая завершенность (хотя это часто потому, что было возможно больше) в низших, чем в высших частях орнаментального предмета. Листья, птицы и ящерицы реализованы, или почти реализованы; люди и четвероногие формализованы. Заметьте, меньший и неполноценный предмет остается подчиненным, каким бы богато законченным он ни был; но человеческая скульптура может быть подчиненной только потому, что она несовершенна. Реализация, однако, во всех случаях опасна, за исключением наиболее умелого управления, а абстракция, если она верна и благородна, почти всегда более восхитительна.⁷⁰

VIII.



УКРАШЕНИЕ ДИСКАМИ.

PALAZZO DEI BADOARI PARTECIPAZZI.

§ X. Что же тогда такое благородная абстракция? Сначала мы берем существенные элементы того, что должно быть представлено, затем остальные в порядке важности (так что, где бы мы ни остановились, мы всегда получим больше, чем оставим после себя) и используем любой прием, чтобы запечатлеть в уме то, что мы хотим, не заботясь о простой буквальная точности такого приема. Предположим, например, что нам нужно изобразить павлина: теперь у павлина изящная шея, как и у лебедя; у него высокий гребень, как и у какаду; у него длинный хвост, как и у райской птицы. Но весь дух и сила павлина заключены в этих глазах хвоста. Это правда, аргусский фазан и еще одна или две птицы чем-то похожи на них, но ни на мгновение не сравнимы с ними по яркости: передайте сияние голубых глаз через оперение, и у вас будет почти все, что вам нужно от павлина, но без этого ничего; и все же эти глаза не рельефны; у строговерной скульптуры павлина не могло бы быть глаз — ничего, кроме перьев. Итак, здесь вступает в силу хитрость скульптуры; вы *должны* так или иначе рельефно вырезать глаза; посмотрите, как это сделано у павлина на противоположной странице; так делают почти все византийские скульпторы: этот конкретный павлин должен быть виден на некотором расстоянии (на каком расстоянии я не знаю, потому что это интерполяция в здание, где он находится, о котором подробнее ниже), но, во всяком случае, на расстоянии тридцати или сорока футов; я поместил его поближе к вам, чтобы вы могли ясно видеть грубые кольца и стержни, на которых он изображен. подставка для глаз и перьев, но на таком расстоянии их эффект будет идеальным.

§ XI. И простота используемых здесь средств может помочь нам как к некоторому ясному пониманию духа ниневитской и египетской работы, так и к некоторому восприятию того рода enfantillage или архаичности, к которым можно законно вернуться даже в дни развитой науки. Архитектор не имеет права, как мы говорили ранее, требовать от нас картину Тициана для завершения своего проекта; он также не имеет права рассчитывать на сотрудничество совершенных скульпторов в качестве подчиненных. Далеко от этого; его дело - вообще отказаться от такой помощи и разработать такую систему орнамента, которая была бы доступна для исполнения неискушенными и даже неразумными мастерами; ибо предположим, что ему потребовалась бы благородная скульптура для своего украшения, насколько это сразу ограничило бы количество и масштаб возможных зданий? Архитектура - это дело рук народов; но у нас не может быть наций с великими скульпторами. Каждый дом на каждой улице каждого города должен быть хорошей архитектуры, но мы не можем допустить, чтобы над этим работали Флакسمан или Торвальдсен; и даже если бы мы решили посвятить себя только нашим общественным зданиям, их масса и величие не были бы велики, если бы мы требовали, чтобы все они были выполнены великими людьми; величия нельзя добиться в требуемом количестве. Джотто может спроектировать колокольню, но он не может ее вырезать; он может вырезать только один или два барельефа у ее основания. И с каждым повышением вашей требовательности к исполнению вашего орнамента вы уменьшаете возможное количество и величие ваших зданий. Не думайте, что вы сможете обучить своих работников или что спрос на совершенство увеличит предложение: образованный идиотизм и утонченная глупость - худшие из всех идиотизмов; и нет никакой меры свободной торговли, которая когда-либо снизила бы цену на мозги, - нет Калифорнии здравого смысла. Именно в той степени, в какой вы требуете, чтобы ваши украшения создавались вдумчивыми людьми, вы уменьшаете объем и количество архитектурных работ. Ваше дело как архитектора - рассчитывать только на сотрудничество

низших людей, думать за них и указывать им такие выражения ваших мыслей, которые может воспринять самая слабая способность и выполнить самая слабая рука. Это определение чистейших архитектурных абстракций. Это глубокие и кропотливые мысли величайших людей, облеченные в такие простые буквы, что их может написать самый простой человек. *Они являются выражением мужского разума, сделанного руками детства.*

§ XII. А теперь предположим, что один из тех древних ниневитских или египетских строителей, под началом которого работает пара тысяч человек — выросших в грязи существ, питающихся луком, - будет взят на работу, подобно множеству муравьев, над своими храмовыми скульптурами. Что ему с ними делать? Он может обучить их основательным упражнениям для рук; он может научить их всех тщательно завивать волосы крючком, как вы учите группу школьников лепить прихватки; он может научить их всех рисовать удлинённые глаза и прямые носы и как точно копировать определенные четко очерченные линии. Затем он приспособливает свой собственный великий замысел к их возможностям; он берет от короля, или льва, или бога все, что можно выразить с помощью крючков и гранитных кубиков; он придает этому благородные формы по своему собственному воображению и, наметив их линии так, чтобы не было возможности ошибиться, заставляет свои две тысячи человек работать над ними с усердием и таким количеством лука в день.

§ XIII. Я сказал, что те времена больше не вернутся. С христианством мы признали индивидуальную ценность каждой души; и нет более слабого разума, чем тот, который не мог бы каким-то образом внести свой вклад в общий свет. В этом слава готической архитектуры, в том, что каждая ее деталь, каждая точка и ниша дают простор, топливо и фокус для индивидуального огня. Но вы перестаете признавать это и отказываетесь принимать помощь меньшего разума, если вам требуется, чтобы вся работа была выполнена великолепно. Ваше дело благородно продумать все это, продиктовать выражение этого настолько, насколько ваша диктовка может помочь менее возвышенному интеллекту: затем предоставить это, насколько это возможно, с помощью и обучением, его собственному простому действию и усилию; и радоваться его простоте, если не его силе, и его жизнеспособности, если не его науке.

§ XIV. Таким образом, мы имеем три порядка орнаментации, классифицированные согласно степеням соответствия исполнительного и концептуального умов. У нас есть рабский орнамент, в котором исполнительный полностью подчиняется изобретательному, — орнамент великих восточных народов, особенно хамитов и всех дохристианских, но совершенно благородный в своей покорности. Тогда мы имеем средневековую систему, в которой признается разум работника низшего звена и у него есть полный простор для действий, но он направляется и облагораживается господствующим разумом. Это истинно христианская и единственно совершенная система. Наконец, у нас есть орнаменты, выражающие стремление уравнивать исполнительное начало и изобретательность, — стремление ренессансное и революционное, разрушающее всю благородную архитектуру.

§ XV. Итак, что касается неполноты или простоты исполнения, необходимой в архитектурном орнаменте, применительно к уму. Далее мы должны рассмотреть, что требуется, когда речь идет о зрении, и различные модификации лечения, которые становятся необходимыми из-за изменения расстояния до глаза. Я говорю "необходимо", а не просто целесообразно или экономично. Глупо вырезать то, что видно с расстояния сорока футов, с изяществом, которого

требует глаз в радиусе двух ярдов; не только потому, что такое изящество теряется на расстоянии, но и потому, что оно гораздо хуже, чем просто теряется: тонкая работа на расстоянии производит на самом деле худший эффект, чем грубая. Это факт, хорошо известный художникам и, по большей части, признанный критиками художников, а именно, что существует определенное расстояние, для которого пишется картина; и что отделка, которая восхитительна, если это расстояние мало, фактически вредна, если расстояние велико; и, более того, что существует особый метод обработки, которого достигают только непревзойденные художники, который оказывает свое действие на заданном расстоянии и совершенно иероглифичен и непонятен ни на каком другом. Это, говорю я, признается в живописи, но практически не признается в архитектуре; и пока мое внимание не было специально направлено на это, я сам не имел ни малейшего представления о том, с какой тщательностью этот великий вопрос изучался средневековыми архитекторами. При моем первом тщательном изучении капителей верхней аркады дворца дождей в Венеции меня побудила их необычайная неполнота исполнения предположить, что они расположены сзади по сравнению с капителями нижней аркады. Только когда я обнаружил, что некоторые из тех, которые я считал худшими наверху, были лучшими, если смотреть снизу, я получил ключ к этой чудесной системе адаптации; система, которая, как я впоследствии обнаружил, применялась в каждом здании великих времен, которое я имел возможность осмотреть.

§ XVI. Существует два различных способа, в которых осуществляется эта адаптация. В первом случае те же узоры, которые изящно обработаны вблизи глаза, грубо вырезаны и имеют гораздо меньше деталей, когда они удалены от него. В этом методе не всегда легко отличить экономию от мастерства или неряшливость от науки. Но при втором методе используется другой дизайн, состоящий из меньшего количества деталей и более простых линий, и он вырезается с исключительной точностью. Это, конечно, более высокий метод и более удовлетворительное доказательство цели; но одинаковая степень несовершенства обнаруживается в обоих видах, когда их рассматривают вблизи; в первом случае - голое исполнение совершенного замысла; во втором - лысина замысла при совершенном исполнении. И именно в этих несовершенствах заключается восхитительность орнамента.

§ XVII. Может возникнуть вопрос, подчиняюсь ли я, отстаивая эту адаптацию к расстоянию до глаза, принятому мной правилу соблюдения естественного закона. Могут спросить, не все ли природные явления так же прекрасны вблизи, как и вдали? Нет, не так. Посмотрите на облака, полюбуйте изящной скульптурой их алебастровых боков и округлым блеском их великолепного покачивания. Они предназначены для того, чтобы их можно было разглядеть издали; они были созданы специально для своего места, высоко над вашей головой; приблизьтесь к ним, и они растворятся в расплывчатом тумане или унесутся прочь яростными обрывками громopodobного пара. Взгляните на гребень Альпа с далеких равнин, над которыми разливается его свет, откуда человеческие души общаются с ним своими мириадами. Ребенок смотрит на него на рассвете, земледелец - в тягости и зное дня, старик - на заход солнца, и для всех он - как небесный град на горизонте мира, окрашенный глубиной небес и облаченный в покой вечности. Он был установлен для священного владычества Тем, кто отметил солнцу его путешествие и повелел луне знать, что она заходит. Он был построен для своего места в далеком небе; приблизьтесь к нему, и когда звук человеческого голоса затихнет у его основания, а поток человеческой жизни, обмелевший на обширном воздушном берегу, наконец-то будет встречен Вечным "Здесь остановятся волны твои", великолепие его облика сменится побелевшим ужасом; его пурпурные стены превратились в ужасные скалы, его

серебряная резьба опечалилась, превратившись в опустошающий снег, на его груди - клейма веков, пепел его собственных руин торжественно лежит на его белой поверхности. одежда.

Закон соблюдается не только в таких случаях, как эти, хотя, как ни странно, несоответствие между кажущейся и действительной красотой больше пропорционально недоступности объекта. На каждом расстоянии от глаза существует особый вид красоты или иная система линий формы; созерцание этой красоты предназначено для этого расстояния, и только для него. Если вы подойдете ближе, этот вид красоты будет утрачен, и на смену ему придет другой, который, в свою очередь, будет дезорганизован и сведен к странным и непонятным средствам и приспособлениям. Если вы хотите ощутить великую гармонию формы скалистой горы, вы не должны подниматься по ее склонам. Все здесь беспорядочно и случайно, или кажется таковым; внезапные скачки его разрушенных пластов туда-сюда; уродливая борьба неожиданной силы из-под земли; упавшие фрагменты, опрокидывающиеся один на другой в еще более беспомощном падении. Отойди от него, и по мере того, как твой глаз повелевает тебе все больше и больше, по мере того, как ты видишь разрушенный горный мир более широким взглядом, смотри! в разрозненной массе начинают проявляться смутные симпатии; шеренга соединяется в тайное братство с шеренгой; группа за группой беспомощные фрагменты собираются в упорядоченные роты; новые капитаны воинств и массы батальонов становятся видимыми один за другим, и далеко-далеко переступают нога за ногу, кость за кость, пока не становится видно, как бессильный хаос восстает с препоясанными чреслами, и ни одна частичка из всей неучтенной кучи не может быть теперь отделена от мистического целого.

§ XVIII. Теперь действительно верно, что там, где природа теряет один вид красоты, по мере того, как вы приближаетесь к ней, она заменяет его другим; это достойно ее безграничного могущества: и, как мы увидим, искусство иногда может последовать за ней даже в этом; но все, на чем я настаиваю в настоящее время, это то, что каждое из нескольких проявлений природы воздействует средствами, направленными на определенное расстояние, и производит свой эффект только на этом расстоянии. Возьмем необычный и примечательный пример: когда солнце встает из-за гряды сосен, и эти сосны видны с расстояния мили или двух против его света, вся форма дерева, ствола, ветвей и всего остального становится одним матовым узором из интенсивно сверкающего серебра, которое выделяется на фоне ясного неба подобно горячей бахrome на некотором расстоянии по обе стороны от солнца.⁷¹ Теперь предположим, что человек, который никогда не видел сосен, впервые в жизни увидел бы их в таком странном виде и, рассуждая о средствах, с помощью которых можно добиться такого эффекта, с трудом приблизился бы к восточному гребню, как бы он был поражен, обнаружив, что огненные призраки создавались деревьями со смуглыми и серыми стволами и темно-зелеными листьями! Мы, в нашей простоте, если бы от нас потребовалось создать такой внешний вид, вырастили бы деревья из чеканного серебра со стволами из стекла, а затем были бы прискорбно поражены, обнаружив, что на расстоянии двух миль ни серебра, ни стекла больше не было видно; но природа знала лучше и подготовилась к своей волшебной работе с помощью крепких ветвей и темных листьев своим собственным таинственным способом.

§ XIX. Теперь это именно то, что вам нужно сделать с вашим хорошим украшением. Возможно, к нему можно приблизиться, а также, вероятно, его можно увидеть издалека, и тогда он должен обладать микроскопическими свойствами, как сосновые листья, которые выдержат приближение. Но вы рассчитываете, что его назначение заключается в том, чтобы создавать великолепие на заданном расстоянии; оно может быть здесь или может быть там, но это *данное*

расстояние; и совершенство украшения зависит от того, соответствует ли оно этому расстоянию, и видно ли оно там лучше, чем где-либо еще, и имеет ли особую функцию и форму, которые оно может выполнять и принимать только там. Вы никогда не должны говорить, что украшение имеет большое достоинство, потому что “вы не можете увидеть его красоту здесь”; но оно имеет большое достоинство, потому что “вы можете увидеть его красоту *только*”. И приписать ему эту заслугу - примерно такая же трудная задача, какую я мог бы вам поставить. Выше я отметил два способа, которыми это делается: первый, представляющий собой просто грубую нарезку, можно пропустить; другой, представляющий собой научное изменение дизайна, сам по себе распадается на две большие ветви: Упрощение и Подчеркивание.

По каждой из этих глав необходимо сказать пару слов.

§ XX. Когда декоративное произведение предназначено для того, чтобы его можно было увидеть вблизи, если его композиция действительно прекрасна, приглушенные и деликатные части рисунка ведут к энергетическим частям и объединяют их, и эти энергетические части образуют с остальными единое целое, в котором не воспринимаются их непосредственные связи друг с другом. Отодвиньте этот дизайн на расстояние, и связующие нити исчезнут, останутся только энергии, которые теперь либо полностью отключены, либо вступают друг с другом в новые отношения, которые, не будучи задуманными дизайнером, вероятно, будут болезненными. Подобный и более ощутимый эффект возникает при уходе музыкального ансамбля, в котором инструменты обладают очень неравной мощностью; звуки флейт и дудочек умолкают, барабанная дробь остается, и то в болезненной аранжировке, словно требующей чего-то неслыханного. Подобным образом, когда дизайнер на расстоянии вытянутой руки убирает или возвышает свою работу, тонкие градации, закругления и инциденты исчезают, и между остальными маркировками устанавливается совершенно неожиданное расположение, безусловно запутанное и, по всей вероятности, болезненное.

§ XXI. Таким образом, искусство архитектурного проектирования - это, во-первых, предварительная подготовка к этому, отказ от всех тонких переходов как более чем бесполезных и сосредоточение мысли на расположении элементов, которые будут оставаться видимыми издали. Это также не всегда означает уменьшение ресурса; ибо, хотя можно предположить как закон, что тонкая модуляция поверхности при освещении быстро становится невидимой по мере удаления объекта, более жестким отметинам придается мягкость и таинственность, что позволяет безопасно использовать их в качестве выразительных средств. Есть изысканный пример такого использования в голове Адама из Герцогского дворца. Это всего лишь на высоте 17 или 18 футов над глазом; тем не менее, скульптор счел бесполезным утруждать себя тем, чтобы аккуратно прорисовать уголки рта или линии губ на таком расстоянии; его целью было четко обозначить их и не допустить, чтобы случайные тени скрыли их или изменили их выражение. Губы очерчены тонко и заостренно, так что их линию невозможно перепутать, а в углу рта проделано хорошее глубокое отверстие; глаз тревожный и вопрошающий, и снизу с удивлением замечаешь в его радужке что-то темное, не похожее ни на цвет, ни на круглую борозду. Этот прием можно обнаружить, только поднявшись на уровень головы; он был бы совершенно неприемлем, если бы не работа на расстоянии: шесть отверстий, вырезанных в радужной оболочке, вокруг центрального отверстия для зрачка.

§ XXII. Точно рассчитав, подобным образом, имеющиеся в нашем распоряжении средства, красиво расположив выступающие элементы и выбрав различные предметы для разных мест,

выбрав самые широкие формы для самого дальнего расстояния, можно создать впечатление не только совершенства, но и изысканной утонченности самого отдаленного орнамента. И это истинный признак того, что сделано правильно и достигнута максимально возможная власть: Зритель должен быть удовлетворен тем, что остается на своем месте, ощущая убранство, где бы оно ни находилось, одинаково богатым, полноценным и прекрасным: не желая взбираться на шпили, чтобы осмотреть его, но уверенный, что все это у него есть там, где он находится. Возможно, капители Генуэзского кафедрального собора являются лучшими образцами абсолютного совершенства в этом роде: если смотреть снизу, они кажутся такими же богатыми, как матовое серебро Страда дельи Орефичи; и чем ближе вы к ним подходите, тем менее изящными они кажутся.

§ XXIII. Это, однако, не единственный, хотя и лучший способ, в котором орнамент адаптирован к расстоянию. Другой — это акцент, неестественное настаивание на пояснительных строках, когда в противном случае предмет стал бы непонятен. Следует помнить, что с помощью глубокого и узкого разреза архитектор имеет возможность, по крайней мере при солнечном свете, провести черную линию по камню так же энергично, как ее можно провести мелом по серой бумаге; и что таким образом он может, где угодно и в той степени, в какой пожелает, заменить *меловой набросок* скульптуры. Римляне странным образом смешали их. Барельефы Оранжевой Арки невелики и были бы непонятны, хотя и выполнены жирным шрифтом, если бы их разборчивость зависела только от рельефа; но каждая фигура очерчена сильным *надрезом* по краю на заднем плане, а все украшения на доспехах просто нанесены резными линиями, а не вырезаны вовсе. Подобное использование линий использовалось готическими народами во всей их ранней скульптуре, и с восхитительным эффектом. Теперь, чтобы нарисовать простой узор — как, например, опоры щита — с помощью этих простых надрезов, я полагаю, умелому скульптору потребовалось бы минут двадцать или полчаса; и тогда узор будет хорошо виден при любых условиях освещения и тени; ошибки быть не может, и пропустить ее невозможно. На то, чтобы правильно и рельефно вырезать подшипники, ушел бы долгий летний день, и результаты были бы слабыми и неразборчивыми при лучшем освещении, а при некоторых — совершенно и безнадежно невидимыми, игнорируемыми, несуществующими. Архитекторы эпохи Возрождения и наши современники презирают простые приемы грубого римлянина или варвара. Они не заботятся о том, чтобы их понимали. Они заботятся только о том, чтобы красиво говорить и прослыть великими ораторами, если бы их только можно было услышать. Поэтому я оставляю вас выбирать между стариками, которым требовались минуты, чтобы рассказать все ясно, и современными мужчинами, которым требуются дни, чтобы рассказать это невразумительно.

§ XXIV. Все приемы такого рода, как упрощающие, так и энергичные, для выражения деталей на расстоянии, где их действительные формы были бы невидимы, но в особенности этот линейный метод, я буду называть пратизмом; ибо величайшим мастером этого искусства в наше время был Сэмюэл Праут. Он фактически берет здания более поздних времен, в которых орнамент был слишком изысканным для своего места, и переводит его в энергичный линейный орнамент более раннего искусства: и этой способности брать жизнь и сущность декора и облекать его в совершенно понятную форму, когда его собственная полнота была бы сбита с толку, обязана особая сила его рисунков. Ничто не может быть более сходным, чем метод, которым старый ломбардец пользуется своим резцом, и метод, которым Праут пользуется тростниковым пером; и вскоре мы увидим дальнейшее соответствие в их чувствах по поводу обогащения светящихся поверхностей.

§ XXV. Итак, все, что было сказано до сих пор, относится к украшению, расстояние до которого фиксировано или почти фиксировано; например, когда оно находится на сколько-нибудь значительной высоте от земли, предполагая, что зритель желает увидеть его и подойти к нему как можно ближе. Но дистанция украшения никогда не фиксируется для *обычного* зрителя. Башня собора обязательно будет хорошо смотреться на расстоянии десяти миль, или пяти миль, или полумили, или в радиусе пятидесяти ярдов. Орнаменты его вершины имеют фиксированные расстояния по сравнению с орнаментами его основания; но совершенно нефиксированные расстояния в их отношении к большому миру; а орнаменты основания вообще не имеют фиксированного расстояния. Они обязательно будут хорошо смотреться с другой стороны собора вблизи и будут выглядеть так же хорошо или даже лучше, когда мы войдем в дверь собора. Как нам это сделать?

§ XXVI. Как это удастся природе. Я сказал выше, § XVII, что на каждом расстоянии от глаза у всех природных объектов была своя система форм: значит, так должно быть и в архитектуре. Меньший орнамент должен быть привит к большему, а третий или четвертый порядки орнаментов — к нему снова, по мере необходимости, пока мы не достигнем пределов возможного обзора; каждый порядок орнамента должен быть приспособлен для разного расстояния: сначала, например, огромные массивы - контрфорсы, этажи, черные окна и широкие карнизы башни, которые придают ей форму и стройность, когда она поднимается над горизонтом на расстоянии полудюжины миль; затем узоры, шахты шпилей, которые придают ей богатство, когда мы приближаемся; затем ниши, статуи и другие элементы. шишечки и цветы, которые мы можем увидеть, только стоя под ними. На этом третьем порядке орнамента мы можем остановиться, в верхних частях; но на крышах ниш, одеяниях статуй и валиках лепнины появляется орнамент четвертого порядка, настолько тонкий, насколько может уловить глаз, когда можно приблизиться к любой из этих особенностей.

§ XXVII. Таким образом, все хорошие украшения как бы древовидны, один их класс ответвляется от другого и поддерживается им; и его благородство состоит в том, что какой бы порядок или класс мы ни рассматривали, мы обнаружим, что он подчинен более великому, простому и могущественному; и если мы затем созерцаем более высокий порядок, мы снова обнаружим, что он подчинен еще большему; до тех пор, пока величайший из них не может быть полностью понят, только удалившись на расстояние, им управляющее.

И если это подчинение неполное, орнамент плох: если фигурки, окантовки и окантовки платья не подчинены его складкам, — если складки не подчинены действию и массе фигуры, — если это действие и масса не соответствуют разделением ниш и шахт, среди которых оно стоит, — если они не соответствуют теням от огромных арок и контрфорсов всего здания, - в каждом случае возникает ошибка; тем более, если все они одновременно соперничают друг с другом и добиваются внимания.

§ XXVIII. Тем не менее очевидно, что, каким бы совершенным ни было это распределение, не может быть порядков, адаптированных к *каждому* расстоянию от наблюдателя. Между рядами орнамента всегда должно быть четкое разделение; и должно быть много промежуточных расстояний, где мы находимся слишком далеко, чтобы ясно видеть меньший ряд, и все же слишком близко, чтобы полностью охватить следующий, более высокий ряд: и на всех этих расстояниях зритель будет чувствовать себя в неудобном положении и будет желать подойти ближе или дальше. Так должно быть во всех благородных произведениях, естественных или

искусственных. Точно так же обстоит дело с Руанским собором или Монбланом. Нам нравится смотреть на них с другого берега Сены или Женевского озера; с Маркиза Флер или долины Шамуни; с парапетов апсиды или со скал горы Кот; но есть промежуточные расстояния, которые нас не удовлетворяют ни в том, ни в другом случае и с которых спешат либо приблизиться, либо удалиться.

§ XXIX. Прямой противоположностью этому упорядоченному, дисциплинированному, хорошо укомплектованному и разноуровневому украшению, этому типу божественного, а следовательно, и всего хорошего человеческого правления, является демократическое украшение, в котором все одинаково влиятельны и имеют равные должности и авторитет; иными словами, в нем нет ни должности, ни авторитета, но есть жизнь, полная постоянной борьбы за независимость и известность или азартных игр ради случайности. Английская перпендикулярная работа, безусловно, худшая из известных мне работ такого рода; ее основная идея, или десятичная доля идеи, состоит в том, чтобы покрыть стены скучной, последовательной, вечной сеткой, заполнить равной фольгой равные промежутки между одинаковыми прутьями и заполнить бесконечные пробелы статуэтками и розетками, невидимыми на расстоянии и неинтересными вблизи.

Ранние работы ломбардцев, веронцев и норманнов являются полной противоположностью этому; сначала они делятся на большие массы, и эти массы покрыты мелкой чеканкой и поверхностной работой, которые наполняют их интересом, но в то же время не нарушают и не разделяют их величия. Фонари остаются широкими и яркими, и все же при ближайшем рассмотрении оказывается, что они украшены замысловатым дизайном. Это, опять же, часть великой системы лечения, которую я позже назову “пратизмом”; многое из того, что считается манерностью и несовершенством в работах Праута, является результатом его твердой решимости, что незначительные детали никогда не должны рассеивать его огромные массы света.

§ XXX. Таковы основные принципы, которые следует соблюдать при адаптации орнамента к виду. Наконец, мы должны выяснить, каким методом и в каких количествах украшение, приспособленное таким образом к ментальному созерцанию и подготовленное к своему физическому положению, может быть наиболее разумно размещено. Я думаю, что в первую очередь следует рассмотреть метод, а в последнюю - количество, поскольку желаемое количество зависит от метода.

§ XXXI. Выше было сказано, что надлежащая обработка или расположение орнамента - это то, что выражает законы и пути Божества. Итак, только что отмеченное подчинение видимых порядков друг другу является одним из проявлений этого. Но также может быть — также должно быть — подчинение частей каждого порядка какому-то видимому закону, исходящему из него самого, но имеющему отношение только к нему самому (не к какому-либо высшему порядку): какому-то закону, который не угнетает, а направляет, ограничивает и поддерживает.

В десятой главе второго тома “Современных художников” читатель обнаружит, что я связал часть красоты Божьего творения с выражением *самоограничивающейся* свободы: иными словами, с изображением того совершенства божественного действия, которое, хотя и

свободно действовать произвольными методами, всегда работает последовательными методами, которые мы называем Законами.

Теперь, соответственно, мы обнаруживаем, что, когда этим природным объектам суждено стать предметами человеческого искусства, совершенное обращение с ними является образом совершенства *человеческих* действий: добровольного подчинения божественному закону.

Совсем недавно мой друг, мистеру Ньютону, оригинальности мысли которого я ранее выражал свои обязательства, высказал мне предположение, что греческий фронтон с его заключенными в нем скульптурами олицетворял для греческого сознания закон Судьбы, ограничивающий человеческие действия рамками, которые нельзя переступать. Я не верю, что греки когда-либо отчетливо думали об этом; но инстинкт всего человеческого рода с момента сотворения мира согласуется в некотором выражении такого ограничения как одной из первых потребностей хорошего украшения.⁷² И это выражение усиливается, а не уменьшается, когда какая-то часть замысла слегка нарушает закон, которому подчиняются все остальные; это похоже на выражение использования чудес в божественном правлении; или, возможно, в меньшей степени на ослабление закона, обычно императивного, в соответствии с какой—то более настоятельной потребностью - алчностью Давида. Я часто смогу указывать читателю, с каким рвением средневековые рабочие искали этого особого нарушения общего закона; но только сейчас я вспоминаю в высшей степени любопытный пример из архива дома на Кортеле Ремер, недалеко от Риальто в Венеции. Он состоит из венка из цветов - неизменного византийского дизайна — с изображением животного в каждом витке; целое заключено между двумя скруглениями. Каждое животное, которое прыгает или ест, царапается или кусается, тем не менее, содержится строго внутри своего кольца и между филе. Ни одно движение уха, ни кончик хвоста не пересекают эту условленную линию, проходя через ряд из примерно двадцати пяти или тридцати животных; пока внезапно и по взаимному согласию два маленьких зверька (в остальном не выглядящих более свирепыми, чем другие), по одному с каждой стороны, не кладут свои маленькие лапки поперек ограждающего филе филе в точно той же точке его прохождения и таким образом не нарушают непрерывность его линии. Два кукурузных початка, или листа, повторяют то же самое в лепнине вокруг северной двери баптистерия во Флоренции.

§ XXXII. Заметьте, однако, и это имеет первостепенное значение, что ценность этого типа заключается не в простом замыкании украшения в определенном пространстве, а в признании *бу* украшением соответствия ограничению — его собственной совершенной готовности подчиниться ему; более того, само по себе оно предрасположено принимать предписанную форму без какого-либо прямого выражения команды на это; предвосхищение авторитета и мгновенное и добровольное подчинение ему всеми фибрами и струями: не просто *добровольное*, но *счастливое* подчинение, как удовлетворение, а не досада от того, что ему предложили такой прекрасный закон, которому он должен следовать, так справедливо в соответствии с его собственной природой. Вы не должны срезать ветку боярышника по мере ее роста, очерчивать вокруг нее треугольник и предполагать, что затем это будет разрешено законом. Ни капельки. Его всего лишь сажают в клетку, и будет выглядеть так, как будто он должен выбраться, чтобы сохранить свою жизнь, или задохнуться в заключении. Но дух треугольника должен быть помещен в боярышник. Он должен всасывать равнобедренность вместе со своими соками. Шип и цветок, лист и веточка должны расти с ужасающим чувством треугольной необходимости, за руководство которой они должны быть благодарны и расти все сильнее и великолепнее. И хотя здесь и там может быть нарушение, и приспособление к

какой-то другой потребности, или стремление к какой-то другой цели, даже большей, чем треугольник, все же эту свободу всегда следует принимать с торжественным чувством особого разрешения; и когда достигнута полная форма и выражено полное подчинение, и каждый цветок испытывает волнующее чувство своей ответственности вплоть до самой крошечной тычинки, вы можете убрать свою конечную линию, если хотите. В этом больше нет необходимости. Заповедь написана в самом сердце вещи.

§ XXXIII. Затем, помимо этого подчинения внешнему закону, существует подчинение внутреннему главенству, которое составляет единство орнамента, о котором, я думаю, было сказано достаточно для моей нынешней цели в главе о единстве во втором томе “Современных художников”. Но я не знаю, рассматривать ли как выражение божественного закона или представление физического факта чередование тени со светом, которое в равной последовательности образует один из главных элементов *непрерывного* орнамента, а в некоторых необычных, таких как зубные протезы и лепные изделия, является источником их единственного очарования. Противостояние добра и зла, антагонизм всей человеческой системы (так умело разработанной лордом Линдсеем), чередование труда с отдыхом, смешение жизни со смертью или реальный физический факт отделения света от тьмы, а также смены ночи и дня - все это олицетворяется этими цепочками тени и света, от которых глаз никогда не устает, хотя их истинное значение может никогда не прийти в голову.

§ XXXIV. Следующий вопрос, касающийся расположения орнамента, тесно связан также с его количеством. Система творения - это та, в которой “Божьи создания не прыгают, а представляют собой пир, на котором все гости сидят рядом, и никто не испытывает недостатка”. Это также пир, на котором нет ничего лишнего. Итак, при распределении нашего украшения никогда не должно быть никакого ощущения промежутка или незаполненности, равно как и ощущения наличия единственного элемента или фрагмента элемента, который можно было бы сохранить. Все, что не имеет отношения к делу, все, что могло бы пройти незамеченным, - это не украшение; это уродство и помеха. Долой это. И, с другой стороны, необходимо позаботиться о том, чтобы либо распределить орнамент, который мы разрешаем, в должном соотношении по всему зданию, либо так сконцентрировать его, чтобы никогда не оставалось ощущения, что он скрутился в узлы, свернулся в некоторых точках и оставил на остальном здании сыворотку. Очень трудно сформулировать правила или проанализировать чувства, которые должны руководить нами в этом вопросе: некоторые шахты можно вырезать, а другие оставить незаконченными, и это с пользой; некоторые окна можно украсить драгоценными камнями, как у Аладдина, а одно оставить простым, и все еще с пользой; дверь или двери, или одиночная башенка, или весь западный фасад церкви, или апсида или трансепт, могут быть специально украшены, а остальное оставить простым, и все еще иногда с пользой. Но во всех таких случаях есть либо признак того чувства, которое я отстаивал в первой главе “Семи светильников”, желание скорее сделать какую-то часть здания такой, какой мы хотели бы ее видеть, а остальное оставить простым, чем сделать все несовершенно; либо же делается выбор в пользу какой-то важной детали, которой, как более почетной, чем остальным, ограничивается оформление. Зло - это когда без системы и без предпочтений более благородных членов общества украшение чередуется между болезненной роскошью и внезапной пустотой. Во многих наших шотландских и английских аббатствах, особенно в Мелроузе, это болезненно ощущается; но худший пример, который я когда-либо видел, - окно в боковой части арки под статуей Веллингтона, рядом с больницей Святого Георгия. Во-первых, окну здесь вообще не место; во-вторых, оконные решетки - неподходящее место для украшения, особенно

для волнистого декора, который сразу представляется чугунным; в-третьих, богатство орнамента - всего лишь заплата и нарыв на стене, и трудно сказать, раздражаться ли больше на показную строгость остального или на тщеславную роскошь распутного параллелограмма.

§ XXXV. Наконец, что касается количества украшений, я уже говорил снова и снова, у вас не может быть их слишком много, если они хороши, то есть если они полностью объединены и гармонизированы с законами, на которых до сих пор настаивали. Но у вас легко может быть слишком много, если у вас их больше, чем вы можете разумно распорядиться. Ибо с каждым добавленным порядком украшений возрастает сложность дисциплины. Это в точности то же самое, что и на войне: согласно абстрактному закону, у вас не может быть слишком много солдат, но у вас легко может быть больше, чем способна прокормить страна или чем ваше командование компетентно командовать. И каждый полк, которым вы не сможете управлять, в день битвы встанет у вас на пути и затруднит передвижения, которые он не в состоянии поддерживать.

§ XXXVI. Следовательно, как архитектор, вы должны скромно оценивать свои способности управлять орнаментом. Помните, что его суть, то есть то, что он вообще является украшением, состоит в том, что им управляют. Потеряйте свою власть над ним, позвольте ему командовать вами, или вести вас, или диктовать вам каким-либо образом, и это будет оскорблением, обузой и бесчестьем. И она всегда готова сделать это; дикая, чтобы зажать удила в зубах и броситься вперед по собственному усмотрению. Поэтому соизмеряйте свои силы; и пока нет возможности восстания, добавляйте солдат к солдату, батальон к батальону; но будьте уверены, что все искренне болеют за общее дело и что нет ни одного, о чьем положении вы не осведомлены или чьей службой вы могли бы пренебречь.

70 Смотрите “Семь светильников”, глава IV. § 34.

71 Шекспир и Вордсворт (я думаю, только они) заметили это, Шекспир, в “Ричарде II”.:—

“Но когда из-под этого земного шара

Он обстреливает гордые вершушки восточных сосен”.

И Вордсворт в одном из своих второстепенных стихотворений, посвященных отъезду из Италии:

“Мои мысли становятся светлыми, как вон та окаймленность сосен

На высоком краю обрыва — как почернел от этого воздух!

Но, тронутые сзади солнцем, они теперь сияют

нитями, которые кажутся частью его собственных серебристых волос”.

72 Некоторые ценные замечания по этому поводу можно найти в заметке о "Семи лампах" в *british quarterly* за август 1849 года. Однако я думаю, что автор придает слишком большое значение одному из многих предметов декоративной необходимости.

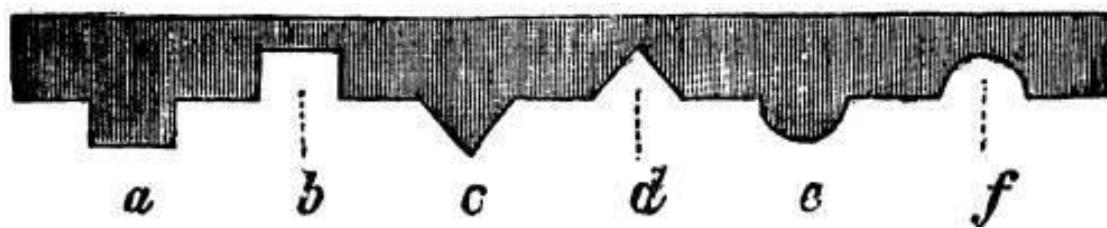
ГЛАВА XXII.

УГОЛ ОБЗОРА.

§ I. Теперь мы рассмотрели имеющуюся в нашем распоряжении обработку и конкретные виды украшений. Наконец, мы должны отметить наиболее подходящие места для их использования. Это не значит, что все виды орнамента используются во всех местах; но есть некоторые части здания, которые без орнамента более болезненны, чем другие, а некоторые украшены более изящно, чем другие; так что, хотя способный архитектор всегда будет находить какие-то новые и неожиданные способы украшения и помещать свой орнамент в замечательные места, где его меньше всего ожидают, тем не менее, есть один или два общих закона, которые можно отметить относительно каждой из частей здания, законы, не такие (за исключением нескольких) императивные, как строительные, но все же в целом целесообразные и их полезно понимать. если бы это было только для того, чтобы мы могли наслаждаться блестящими методами, с помощью которых они иногда нарушаются. Я отмечу, однако, лишь некоторые из самых простых; чтобы проследить их разветвления и классифицировать в должном порядке известные или возможные методы декорирования для каждой части здания, само по себе потребовало бы большого объема и было бы, я думаю, несколько бесполезной работой; ибо часто большое удовольствие доставляет сама неожиданность орнамента, которая была бы разрушена слишком сложным расположением его видов.

§ II. Я думаю, что к этому времени читатель должен настолько хорошо понять связь частей здания, что я могу объединить в рассмотрении декорации несколько частей, которые я держал отдельно, говоря о конструкции. Таким образом, я сведу воедино (А) основание стены и шахты; затем (Б) завесу стены и саму шахту; затем (В) карниз и капитель; затем (Г) косяк и архивольт, включая арки как над шахтами, так и над проемами, а также косяки проемов, которые тесно связаны с их архивольтами; наконец (Д) крышу, включая настоящую крышу, и второстепенные крыши или фронтоны остроконечных башенок и арок. Я думаю, что под этими разделениями можно расположить все, что необходимо изложить в общих чертах; поскольку ажурные украшения или заполнения отверстий - это всего лишь более мелкие формы применения арки, а выступы - это просто меньшие шпандрилы, в то время как контрфорсы, насколько я знаю, не имеют особого орнамента. Лучшими являются те, у которых их меньше всего; и то небольшое, что у них есть, сводится к остроконечным выступам, которые являются общими для других частей здания, или к небольшим шахтам, аркам и нишам еще более общего назначения. Таким образом, у нас будет только пять участков для последовательного изучения, от фундамента до крыши.

Рис. 1.



§ III. Но при украшении этих нескольких частей возникают определенные незначительные орнаментальные условия, которые имеют совершенно общее применение. Например, будь то в архивольтах, косяках или контрфорсах, или в квадратных опорах, или на конце всего здания, мы обязательно имеем неудобную (моральную или архитектурную) деталь - *угол*. Таким образом, вопрос о том, как изящно повернуть за угол, становится совершенно общим; его следует рассматривать без привязки к какой-либо конкретной части здания.

§ IV. Опять же, борозды и выступы, с помощью которых получают полосы параллельного света и тени, независимо от того, используются ли они в арках, или косяках, или основаниях, или карнизах, обязательно должны иметь одну или несколько из шести форм: квадратный выступ, *a* (рис. LI.), или квадратная выемка, *b*, острый выступ, *c*, или острая выемка, *d*, изогнутый выступ, *e*, или изогнутая выемка, *f*. Какие странные изгибы у выступа или выемки? можем предполагать, или как эти различные условия могут смешиваться и переходить друг в друга, это не наше настоящее дело. Мы отмечаем только шесть различных видов.

Итак, когда эти выступы или борозды имеют небольшой масштаб, они часто сами по себе составляют весь орнамент, необходимый для более крупных элементов, и их оставляют гладкими; но в очень большом масштабе они склонны становиться безвкусными и требуют собственного дополнительного орнамента, рассмотрение которого, конечно, по большей части носит общий характер и независимо от места, занимаемого лепниной в самом здании: я думаю, что этим рассмотрением нам лучше заняться в первую очередь.

§ V. Но прежде чем мы перейдем к конкретному рассмотрению этих второстепенных форм, давайте посмотрим, насколько мы можем это упростить. Вернитесь к рис. LI., приведенному выше. На нем различают шесть форм литья. Из них *c* представляет собой не что иное, как небольшой уголок; но для удобства лучше называть его краем и рассматривать его оформление вместе с оформлением элемента *a*, который называется *филе*; в то время как *e*, который я буду называть *рулетом* (поскольку я не предполагаю, что он должен иметь только полукруглое сечение, приведенное здесь), также лучше рассматривать вместе с его относительной выемкой, *f*; и поскольку форма выемки не имеет большого значения, я классифицирую все элементы. три перерыва вместе, и у нас, таким образом, будет только три предмета для отдельного рассмотрения:

1. Угол наклона.
2. Края и филе.
3. Свернуть рулетом и сделать углубление.

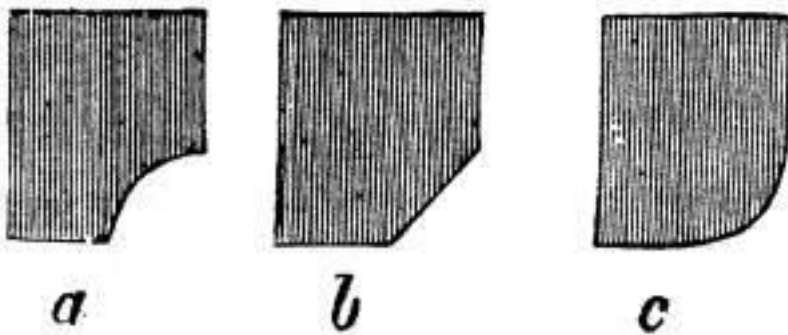
§ VI. Есть две другие общие формы, которые, вероятно, могут прийти на ум читателю, а именно, гребень (как у крыши), представляющий собой угол, положенный на спину, или наклонный, — наклонный угол, оформленный совсем не так, как жесткий вертикальный угол: и острие,

представляющее собой концентрированный угол, украшенный чудесно замысловатыми украшениями для своей незначительной сущности, навершиями и шипами, и я не знаю, чем еще. Но оба эти условия так тесно связаны с крышами (даже остроконечное навершие является чем-то вроде подвески к небольшой крыше), что я думаю, что лучше отнести их и их орнамент к разделу "Украшение крыши" вместе со всем племенем крокетов и выступов; так что здесь нас будут интересовать только три выделенных выше предмета: и, во-первых, угол или ракурс.

§ VII. Математик знает, что существует много видов углов; но тот, с которым нам в основном предстоит сейчас иметь дело, - это тот, который читатель может очень легко представить как угол квадратного дома или чего-либо квадратного. Это, конечно, одно из наиболее частых проявлений; и его лечение, после понимания, может, с небольшими изменениями, быть отнесено к другим углам, более острым или тупым, или с изогнутыми сторонами.

§ VIII. Очевидно, что первая и самая грубая идея, которая могла бы прийти в голову любому, кто нашел угол неудобным, - это срезать его. Это очень упрощенная и тираническая процедура, несколько варварская, но все же целесообразная, если ничего другого нельзя сделать: говорят, что у ампутированного угла снимается фаска. Однако, очевидно, что его можно отрезать тремя способами: 1. вогнутым срезом, *a*; 2. прямым срезом, *b*; 3. выпуклым срезом, *c*, [рис. LII](#).

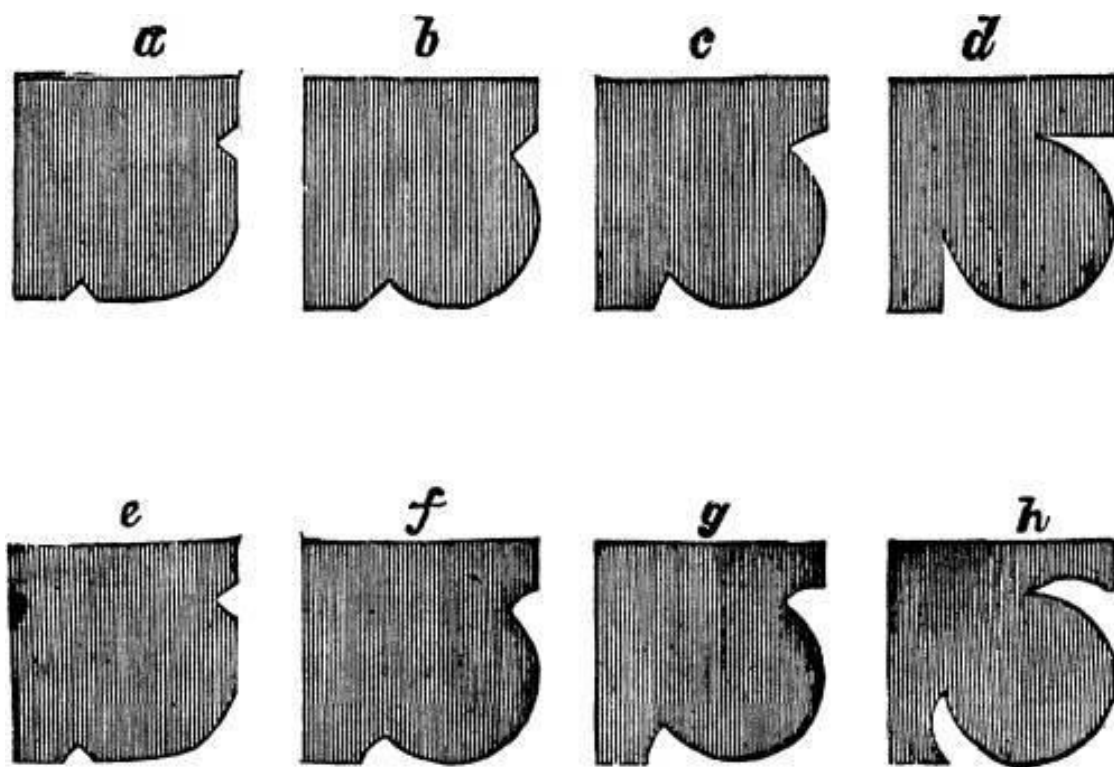
Рис. II.



Первые два метода, наиболее жестокие и краткие, имеют очевидный недостаток, который мы получаем с их помощью, — два угла вместо одного; однако углы гораздо мягче и между ними разный свет и тень; так что оба метода часто очень эффективны. Вы можете увидеть прямую фаску (*b*) на большинстве фонарных столбов и колонн на железнодорожных станциях, поскольку ее легче всего вырезать: вогнутая фаска требует большей осторожности и обычно встречается в хорошо отделанной, но простой архитектуре - очень красиво в небольших арках Бролетто в Комо, [фото V](#).; и прямая фаску в архитектуре любого рода, очень часто в нормандских карнизах и арках, как на рис. 2, [фото IV](#)., на рис.

§ IX. Третья, или выпуклая фаска, поскольку это самый щадящий способ лечения, то (как в медицине, так и в морали) она, как правило, самая лучшая. В то время как два других метода создают два угла вместо одного, этот плавный скос действительно полностью избавляет от угла и заменяет его мягким изгибом.

Рис. LIII.



Но в приведенном выше виде он имеет тот серьезный недостаток, что выглядит так, как будто угол был потерт или стерт, затупился от времени и непогоды и нуждается в повторной заточке. Часто многое зависит, а в таком случае, как этот, все зависит от *Добровольности* украшения. Работа времени прекрасна на поверхностях, но не на краях, которые должны быть острыми. Даже если бы нам нужно было, чтобы они были тупыми, мы не хотели бы, чтобы они были тупыми по принуждению; поэтому, чтобы показать, что тупость - это наше собственное определение, мы проведем легкую надрезанную линию, чтобы обозначить закругление, и покажем, что оно идет не дальше, чем мы выбираем. Таким образом, мы получим раздел *a*, [рис. LIII.](#); и этот способ поворота под углом - один из самых лучших, когда-либо изобретенных. Увеличивая и углубляя разрез, мы получаем последовательно формы *b*, *c*, *d*; и, описывая небольшую равную дугу на каждой из наклонных линий этих фигур, мы получаеме, *f*, *g*, *h*.

§ X. Я не знаю, называют ли архитекторы эти молдинги фасками или бортиками; но я думаю, что *бортик* — плохое слово для непрерывного литья, и правильное значение слова *фаска* определено Спенсером как описывающее не просто усечение, но траншею или борозду:-

“Хотя вы, любящие мухи, презираете холод,

И, кукарекая в свирели, сделанные из зеленой кукурузы,

Вы считаете себя повелителями года;

Но часто, когда вы считаете, что освободились от страха,

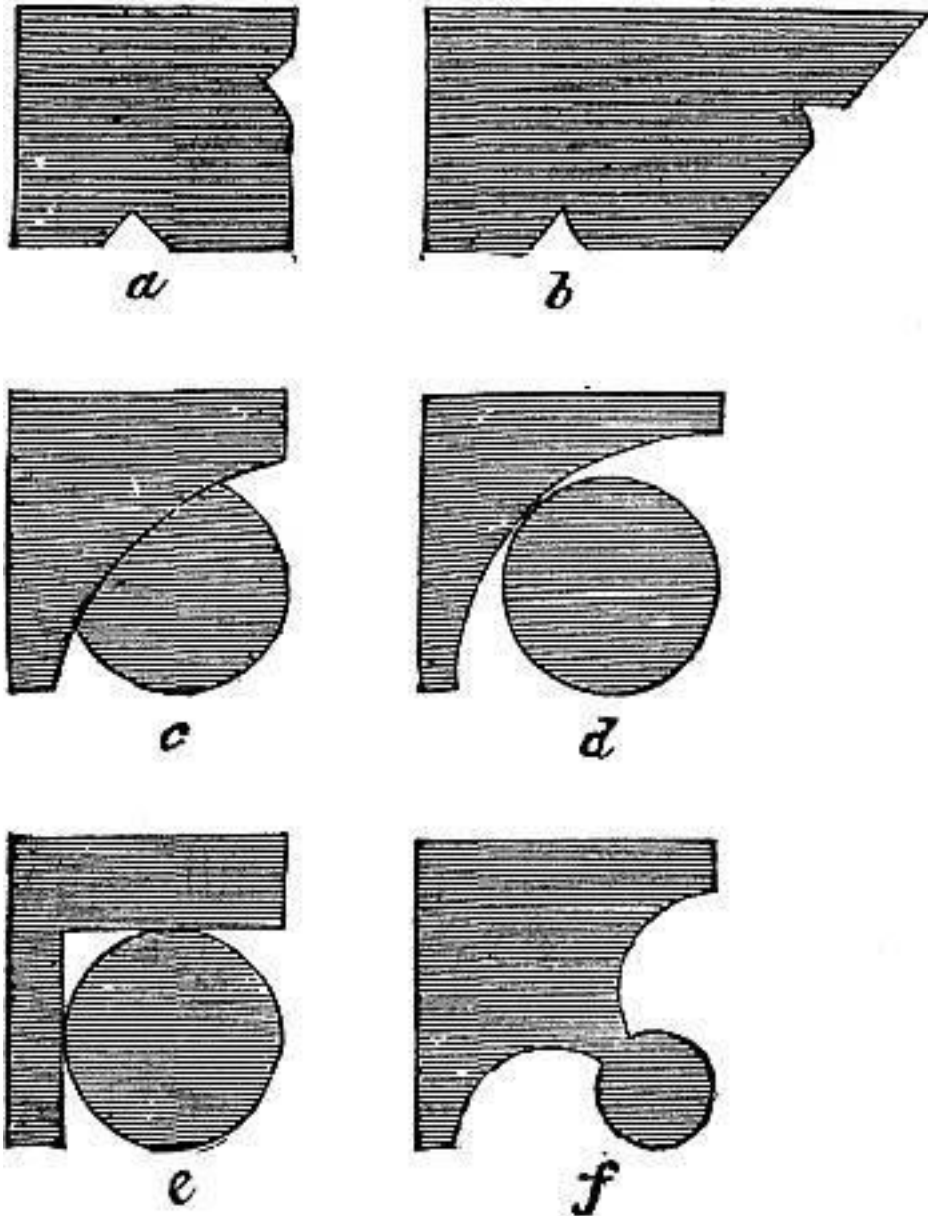
Приходит суровая зима со скошенными бровями,

Полными морщин и морозных борозд”.

Поэтому я буду называть вышеупомянутые молдинги бисерными фасками, если есть хоть малейшая вероятность путаницы с простой фаской, *a* или *b* на [рис. ЛИИ.](#): а когда такой возможности не будет, я буду использовать только слово "фаска".

§ XI. Из приведенных выше, *b* является неизменным украшением Венеции и *a* Вероны: *a* является самым величественным и лучшим, и в нем присутствует особая точность и причудливость эффекта. Я дважды находил его в Венеции, использованным на остром угле, как на *a* и *b*, [рис. ЛИВ.](#), а *b* из-за угла дома на Рио-Сан-Зулиан, а *b* из окон церкви Сан-Стефано.

Рис. 2.



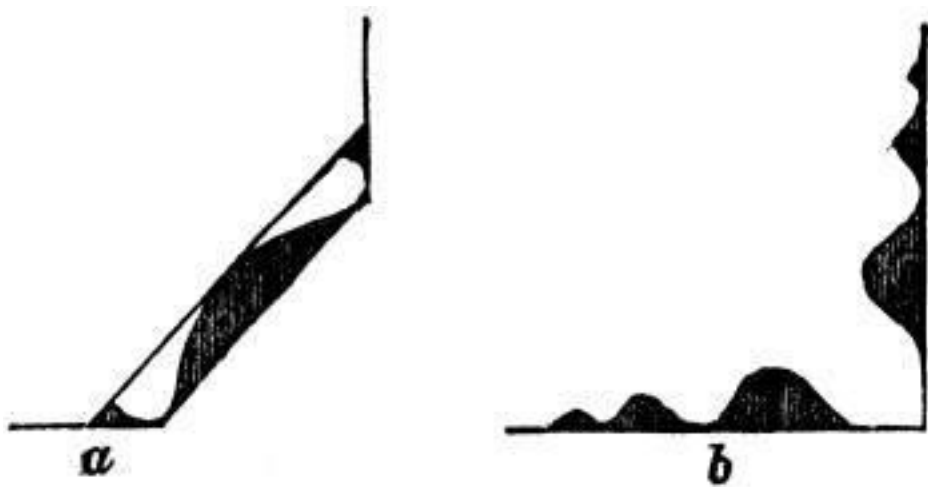
§ XII. Однако, очевидно, существует другая разновидность фасок, *f* и *g*, [рис. LIII.](#), образованный непрерывной кривой вместо двух кривых, как *c*, [фиг. LIV.](#); и когда это или фаска *d*, [рис. LIII.](#), большие, невозможно сказать, были ли они изготовлены из вырезанного угла или из маленьких стержней, установленных в углублении, как на *e*, [рис. LIV.](#), или в углублении изогнутой фаски,

как *d*, [рис. ЛИВ](#). Однако в целом неглубокие фаски, *a*, *b*, *eif*, [рис. LIII](#)., характерны для южных работ; и можно предположить, что они произошли от надрезанного угла, в то время как глубокие фаски, *c*, *d*, *g*, *h*, характерны для северных работ и могут быть частично заимствованы или имитированы из углового стержня; в то время как с обычной экстравагантностью северных архитекторов они врезаются все глубже и глубже, пока мы не достигнем состояния *f*, [рис. ЛИВ](#)., которая является любимой фаской в Бурже и Байе, а также в других хороших французских работах.

Я поместил в Приложении [73](#) рисунок, относящийся к этой теме, но не представляющий интереса для широкого круга читателей, показывающий количество возможных фасок при вальцовке заданного размера.

§ XIII. Если мы возьмем обычную фаску, *b*, на [рис. LII](#)., в крупном масштабе, как на [рис. LV](#)., и заштрихуйте оба его края, срезав затененные части, мы получим форму, широко используемую в богато украшенной готике, как в Англии, так и в Италии. Проще его можно было бы описать как фаску на [рис. LII](#)., с надрезом по каждому краю; но затененная здесь часть часто обрабатывается в виде орнамента, а не срезается полностью.

Рис. LV.



§ XIV. Многие другие лепные украшения, которые на первый взгляд кажутся очень замысловатыми, представляют собой не что иное, как фаску с серией небольших отголосков с каждой стороны, исчезающих рябью на поверхности стены, как на [рис. LV](#)., от Coutances (обратите внимание, здесь белая часть - это цельный камень, оттенок срезан).

Фаски такого типа используются в небольших масштабах и при деликатной работе: грубые фаски встречаются во всех масштабах: *f* и *g*, [рис. III](#). в Венеции образует большие углы почти каждого готического дворца; вал имеет форму вала в фут или полтора и обработан как ось, с капитальным и свежим основанием на каждом этаже, в то время как камни, из которых он сложен, образуют чередующиеся выступы в кирпичной кладке за изгибом фаски. Вряд ли мне нужно говорить, насколько благороднее такое расположение, чем обычный изогнутый угол; оно придает заверченный вид всей стопке, которого невозможно достичь никаким другим способом. И, таким образом, многое может пригодиться в украшении углов фаской.

ГЛАВА XXIII.

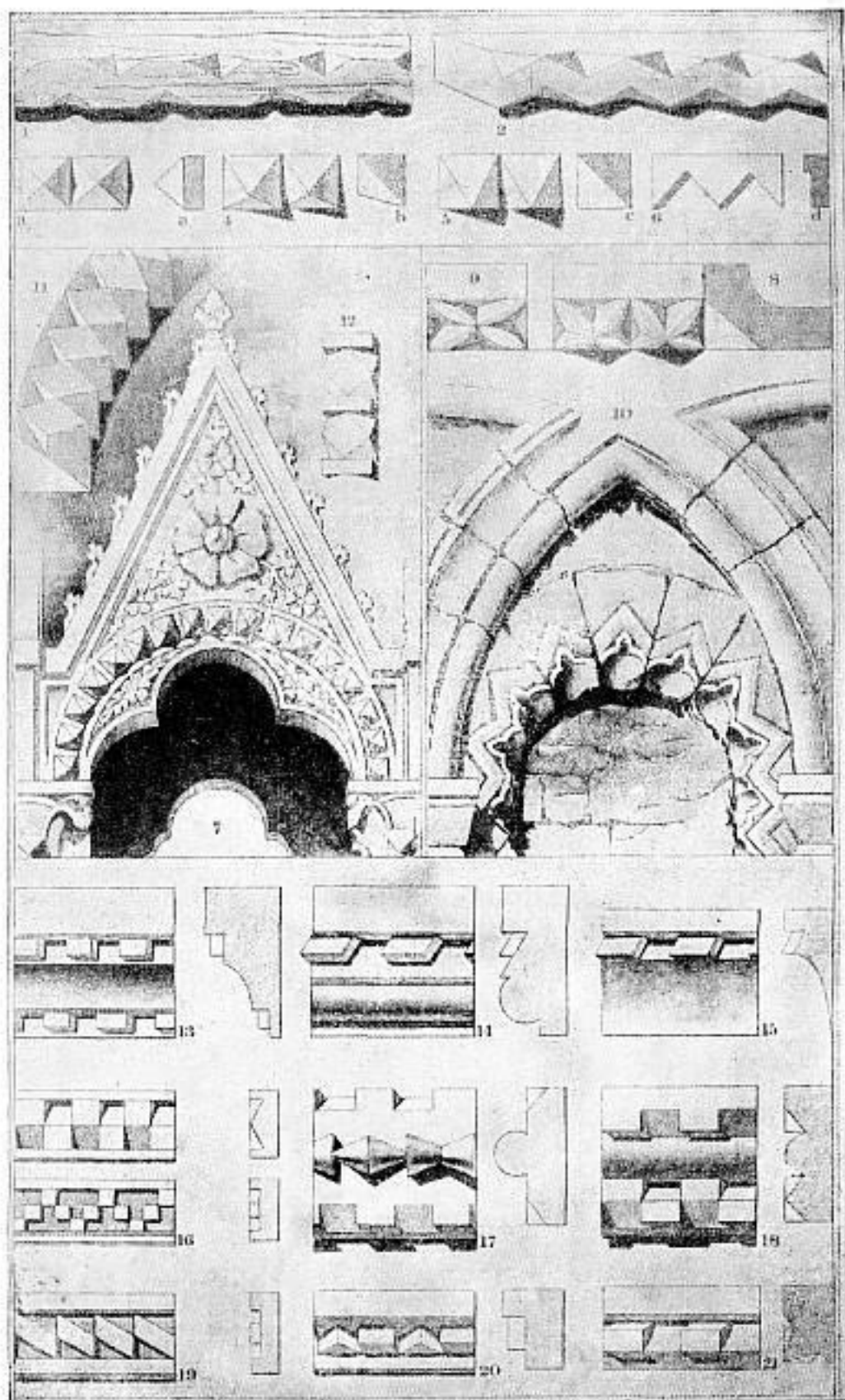
КРАЯ И ФИЛЕ.

§ I. Оформление угла различными формами фаски и бортика, как описано выше, является самым бесшумным методом, который мы можем использовать; слишком бесшумным, когда на формовку затрачивается много энергии, и невозможным, когда вместо рельефного угла нам приходится иметь дело с небольшим выступающим краем, как на [рис. 1](#). В таких случаях мы можем использовать украшение, гораздо более грубое и легкое в своих простейших условиях, чем бусина, гораздо более эффективное, когда используется не в слишком большом количестве; и полное развитие которого является источником лепнины, одновременно самой живописной и наиболее удобной из всех, которые изобрели готические строители.

§ II. Планшири венецианских тяжелых барж, подверженных довольно грубым столкновениям друг с другом и со стенами улиц, обычно защищены куском древесины, выступающим в виде скругления, а [рис. LI](#).; но которое, как и все другие скругления, может, если мы того пожелаем, рассматриваться как состоящее из двух углов или ребер, которые естественная и наиболее благотворная любовь венецианских лодочников к украшениям, о чем ярко свидетельствуют их раскрашенные паруса и сверкающие флагштоки, не будет нарушена. страдать от того, чтобы оставаться совершенно не украшенным. Грубая обработка этих бревен, однако, не допускает богатого орнамента, и судостроитель обычно довольствуется тем, что вырезает ряд надрезов на каждом ребре, один ряд чередуется с другим, как показано на 1, [Фото IX](#).

§ III. В этом простом орнаменте, который не ограничивается венецианскими лодками, а отражает общий человеческий инстинкт рубить по лезвию, демонстрируемый всеми школьниками и всеми праздными владельцами перочинных ножей или других режущих инструментов по обе стороны Атлантики; в этом грубом венецианском планшире, говорю я, заложен зародыш всего орнамента, который коснулся, с его богатой чередой угловатых теней, порталов и архивольтов почти каждого важного здания раннего периода, от Нордкапа до Мессинского пролива. Модификации первого предложения также не являются сложными. Все, что является общим по своему характеру, можно увидеть на [табличке IX](#). с первого взгляда.

IX.



УКРАШЕНИЕ КРАЕВ.

§ IV. Взяв кусок камня вместо дерева и увеличив выемки до тех пор, пока они не встретятся друг с другом, мы получаем условие 2, представляющее собой лепнину из гробницы дожа Андреа Дандоло в соборе Святого Марка. Теперь, рассматривая эту лепнину как состоящую из двух декорированных краев, каждый край будет сведен за счет соединения выемок к серии четырехгранных пирамид (обозначенных пунктирными линиями), которые, поскольку выемки здесь неглубокие, будут неглубокими пирамидами; но, углубляя выемки, мы получаем их как на рисунке 3, с профилем, более или менее крутым. Эту лепнину я всегда буду называть “простой собачий клык”; она в изобилии используется в венецианской и веронской готике, обычно устанавливается лицевой стороной к зрителю, как здесь на рис. 3; но ее эффект можно значительно разнообразить, расположив ее наклонно (4, и в профиль, как на *b*); или горизонтально одной стороной (5, и в профиль *c*). Из этих трех условий 3 и 5 в действительности совершенно одинаковы, только расположены по-разному; но в случае 4 пирамида тупая, и наклон ее основания переменный, верхняя сторона ее всегда остается вертикальной. Это сравнительно редко. Из трех, последний, 5, является самым ярким по эффекту, придавая на расстоянии зигзагообразную форму яркому свету на нем и полную резкую тень внизу. Использование этой тени достаточно хорошо видно на рис. 7 на этой табличке (арка слева, номер под ней), на которой используются эти выровненные собачьи зубы с небольшим промежутком между ними, чтобы подчеркнуть своей мощью изящество растительного орнамента вверху. Эта арка является боковой частью ниши из гробницы Кан Синьорио делла Скала в Вероне; и ценность, а также отдаленное выражение ее зуба, можно увидеть, обратившись к прекрасному рисунку этой гробницы Праута в его “Эскизах Франции и Италии”. Я уже отмечал, что этот художник никогда не упускает случая ухватить истинное и ведущее выражение всего, к чему прикасается: он сделал этот орнамент главной особенностью ниши, выразив его, насколько это возможно выразить только на расстоянии, зигзагом.

§ V. Читатель, возможно, будет удивлен тем, что я так высоко отзываюсь об этом рисунке, если он потрудится сравнить символику работы Праута над нишей с фактами в том виде, в каком они представлены здесь, на [фото IX](#). Но правда в том, что Праут передал эффект памятника в сознании прохожего; эффект, который он должен был оказывать на каждого человека, сворачивающего за угол улицы под ним: и в этом смысле в переводе Праута на самом деле больше правды и сходства [74](#), чем в моем фактическом сравнении, сделанном старательно путем вглядывания в детали с лестницы. Я не говорю, что вся символика в Эскизе Праута является наилучшей из возможных; но это лучшее, что когда-либо изобрел какой-либо архитектурный рисовальщик; и в его применении к специальным сюжетам это всегда показывает любопытное внутреннее свидетельство того, что эскиз был сделан на месте, и что художник пытался нарисовать то, что он увидел, а не изобрести привлекательный предмет. Позже я приведу другие примеры этого.

§ VI. Собачий клык, используемый в этой простой форме, является, однако, скорее фоном для другого орнамента, чем сам по себе удовлетворительным или общедоступным украшением. Однако его легко обогатить по своему усмотрению: взяв его простую форму на рис. 3 и описав дуги, отмеченные пунктирными линиями по бокам, и вырезав между ними небольшую треугольную впадину, мы оставим его выступы несколько грубо представляющими четыре створки, как на рис. 8, который представляет собой разрез и вид спереди одного из венецианских каменных карнизов, описанных выше, [глава XIV.](#), § IV., цифра 8 здесь помещена в углубление желоба. Зуб надевается на внешнюю нижнюю часть усечения и фактически находится в положении, указанном на рис. 5; но то, что на него всегда смотрят снизу вверх, для

зрителя равносильно 3, и всегда богато и эффектно. Собачьи зубы, пожалуй, чаще всего увеличены до ширины рис. 9.

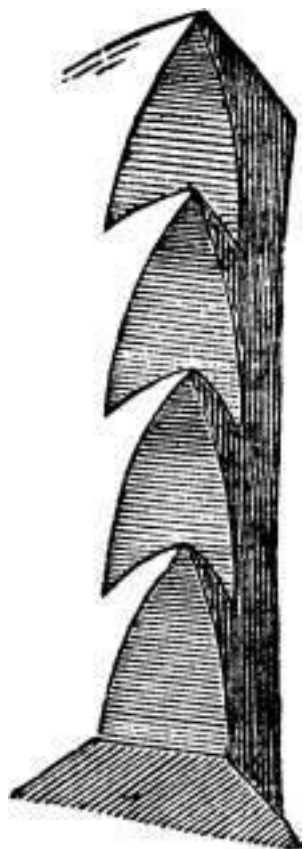
§ VII. Как почти во всех других ранее описанных орнаментах, так и в этом, — нам нужно только углубить итальянскую огранку, и мы получим северный тип. Если мы сделаем первоначальную пирамиду несколько круче и вместо легкого надреза прорежем ее насквозь, чтобы листья держались только за кончики у основания, то получим английский собачий клык; несколько вульгарный по своей пикантности по сравнению с французскими лепными изделиями аналогичного вида.⁷⁵ Это встречается, я думаю, на одном доме в Венеции, на Кампо Сан-Поло; но обычная лепнина с легкими насечками часто встречается на архивольтах и наличниках, а также на карнизах крыши.

§ VIII. Поскольку это самая простая обработка пирамиды, рис. 10 из трапезной аббатства Уэнлок представляет собой пример простейшего оформления углублений или внутренних углов между пирамидами; то есть простого зазубренного края, подобного одному из показанных на рис. 2, где вместо острий взяты и украшены *надрезы*. Из каждого получается небольшая дуга в виде трилистника с надрезом вокруг нее, чтобы обозначить ее контур, и еще одним небольшим надрезом выше, обозначающим угол первого надреза. Я сказал, что зубцы на рис. 7 имел на расстоянии эффект зигзага: на рис. 10 этот зигзагообразный эффект используется и развивается, но с помощью самой легкой и грубой работы; угловой разрез является простой ограничивающей линией, подобной той, что описана в § IX предыдущей главы. Но отсюда дальнейшие шаги ко всем элементам нормандского орнамента самоочевидны. Я не говорю, что все они возникли в результате развития собачьего клыка таким образом, многие из них являются совершенно независимыми изобретениями и использованием зигзагообразных линий; тем не менее, все они могут быть отнесены к этому простому типу как к их корню и представителю, то есть к простому надрезу венецианского планшира с ограничивающей линией, следующей за результирующим зигзагом.

§ IX. Рис. 11 представляет собой уникальное и гораздо более искусственное произведение искусства, отлитое из кирпича церкви Фрари и приведенное здесь только для дальнейшего использования. Рис. 12, выполненный в виде скругления, разрезы по краям которого прерываются переладиной, является частой венецианской лепниной и представляет большую ценность; но фаворитами были простые или зубчатые собачьи зубы, и это до такой степени, что даже архитекторы эпохи Возрождения взяли их на вооружение; и лучший образец ренессансного дизайна в Венеции, сторона Герцогского дворца рядом с Мостом Вздохов, обязана большей частью своего великолепия своему фундаменту, облицованному большими плоскими собачьими зубами, каждый шириной около фута у основания, с усеченными концами, чередующимися с другими. полости, которые являются их собственными негативами или слепками.

§ X. Еще одна форма зуба имеет большое значение в северной архитектуре, она создается косыми вырезами, слегка изогнутыми, как на полях, [рис. LVI](#). Он подвержен самому фантастическому и бесконечному декорированию; каждый из получившихся листьев на ранних верандах Руана и Лизье был выдолблен и обработан ветвистым узором; а в Бурже, для большего эффекта, обработан в простые листья или смелые костяные отростки с шишечками на концах, а вблизи зрителя - в крадущихся демонов и ширококрылых сов, и другие фантазии и хитросплетения, бесчисленные и невыразимые.

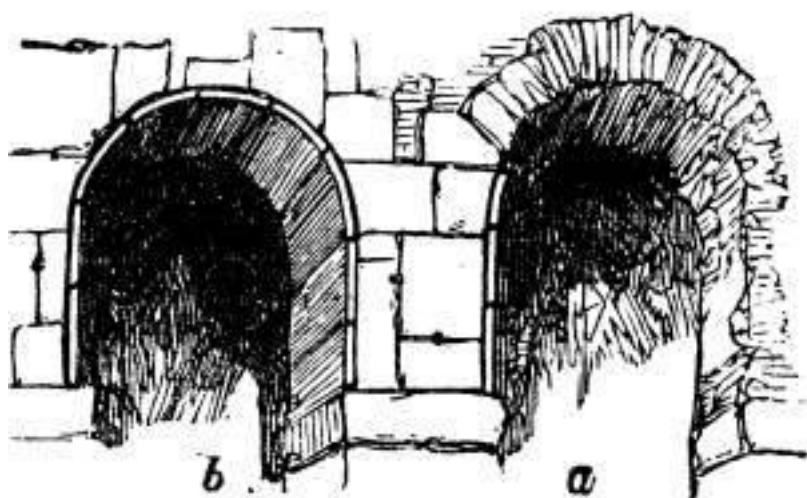
Рис. LVI.



§ XI. Этого достаточно, чтобы отметить оформление краев. Следующим мы рассмотрим филе. Профессор Уиллис обратил внимание на украшение, которое он назвал венецианским зубцом, “как на самое универсальное украшение в своем районе, с которым я когда-либо встречался”, но не заметил причины его распространенности. Тем не менее, это в высшей степени интересно.

Вся ранняя архитектура Венеции - это архитектура инкрустации: это было недостаточно замечено в ее особом отношении к остальной Италии. Действительно, по всей Италии много архитектуры с инкрустацией, сложной церковной работы, но есть и другие, которые откровенно сложены из кирпича или полностью из камня. Но венецианец обычно покрывал свои работы перламутром; он строил свои дома, даже самые убогие, так, как если бы он был ракушкой, - грубо внутри, перламутром на поверхности; он был доволен, поневоле, тем, что собирал глину с берегов Brenty и обжигал ее в кирпич для изготовления стен; но он покрывал ее богатством океана, самым ценным иностранным мрамором. Ранняя Венеция может показаться вам пустыней из кирпича, окаменевшее море обрушилось на нее, пока не покрыло мрамором: сначала темный город, добела омытый морской пеной. И я уже говорил вам, что это также был город шахт и арок, и что его жилища были возведены на непрерывных аркадах, среди которых бродили морские волны. Следовательно, мысли его строителей были рано и постоянно направлены на инкрустацию арок.

Рис. LVII.



§ XII. На [рис. LVII](#). Я изобразил две из этих византийских арок на сваях: ту, что справа, *а*, как они теперь слишком часто появляются, с голой кирпичной кладкой; ту, что слева, с алебастровым покрытием, буквально мраморными защитными доспехами, склепанными из кусков, которые повторяют контуры здания. Теперь, на стене, эти части представляют собой просто плоские плиты, вырезанные по контуру арки; но под софитом арки мраморная кольчуга изогнута, часто вырезана необычайно тонко, как изогнутые плитки, и подогнана друг к другу так, что части поддерживали бы друг друга даже без заклепок. Конечно, желательно, чтобы эта тонкая мраморная арка выступала достаточно далеко, чтобы выдержать облицовку стены; читатель увидит это на [рис. LVII](#)., что его край образует своего рода узкую полосу вокруг арки (*б*), полосу, которая при наименьшем обогащении стала бы ценным декоративным элементом. Теперь эта полоса, конечно, если части софита немного выступают за поверхность стен, представляет собой просто скругление, как деревянный планшир на [Фото IX](#).; и вопрос в том, как наиболее разумно ее обогатить. Его легко можно было бы заменить собачьими зубьями, но византийские архитекторы не изобрели собачий клык и не использовали бы его здесь, даже если бы и изобрели; ибо собачий клык нельзя использовать сам по себе, особенно под таким важным углом, как этот для главных арок, без придания всему зданию особого вида, который я не могу описать иначе, как то, что для глаза он является тем же, чем нетронутая кислота для языка. Простой собачий клык - это *кислотная* смесь, и его можно использовать только в определенном сочетании с другими, чтобы придать им пикантности; никогда отдельно. Каким же тогда будет следующий самый простой способ придать интерес филе?

Рис. LVIII.



§ XIII. Просто сделать надрезы квадратными, а не острыми, и оставить между ними равные промежутки по краю квадрата. [Рис. LVIII.](#) это одна из изогнутых частей арочных доспехов с обработанным таким образом краем; обработана только одна сторона внизу, чтобы показать простоту и непринужденность работы. Этот орнамент придает силу и интерес краю арки, ни в малейшей степени не умаляя ее бесшумности. Никогда не было и не могло быть изобретено ничего более подходящего для этого назначения или более простого в обработке. Таким образом, из арки он проник во все места, где выступал край куска камня, и благодаря постоянству своего появления как в поздней готике, так и в самой ранней Византии стал наиболее достойным названия “венецианский зубчик”. Однако в полной мере его назначение сейчас можно увидеть только на картинах Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо; поскольку, как и большинство других лепных украшений венецианских зданий, он всегда был либо позолочен, либо раскрашен — часто и то, и другое, причем золото наносилось на поверхности зубных рядов, а их углубления окрашивались попеременно в красный и синий цвета.

§ XIV. Заметьте, однако, что приведенная выше причина *универсальности* этого украшения ни в коем случае не была причиной его *изобретения*. Венецианский зубец - это конкретное

применение (вытекающее из инкрустированного характера венецианской архитектуры) общей идеи зубца, которая первоначально была дана греками и реализована как ими, так и византийцами во многих трудоемких формах задолго до того, как возникла потребность в них для арочных доспехов; и нижняя половина [пластины IX](#). это даст некоторое представление об условиях, характерных для венецианского романского стиля, явно происходящего от классического зубчатого; и о постепенном переходе к более удобному и простому типу, зубчатому зубцу с бегущей ручкой, который впоследствии стал характерной чертой венецианской готики. № 1376 - обычный зубчатый карниз, который неоднократно встречается в соборе Святого Марка; и, уже в тринадцатом веке, его дублирование, образующее абак капителей валов Пьяцетты. Рис. 15, возможно, является более ранним типом; возможно, только более небрежно выполненным, из византийских руин в Рио-ди-Ка-Фоскари: и интересно сравнить его с рис. 14 из Вьенского собора на юге Франции. Рис. 17 из собора Святого Марка и 18 из апсиды Мурано - это два очень ранних примера, в которых будущий настоящий венецианский зубчик уже разработан по способу исполнения, хотя целью все еще является только имитация классического зубчика; и грубая имитация бусинки соединена с ним на рис. 17. В № 16 указаны два примера экспериментальных форм: самая верхняя из гробницы Мастино делла Скала в Вероне; нижняя из двери в Венеции, я полагаю, тринадцатого века: 19 - более частое расположение, в основном из литого кирпича, соединяющее зубцы с собачьими челюстями: 20 - форма, широко представленная в поздней готике, но встречавшаяся редко до второй половины тринадцатого века. Я назову его *остроконечным* зубцом. В наибольшем изобилии он встречается в гробничной готике, связанной с несколькими незначительными отклонениями от обычного зубчатого типа, примером которого может служить № 21 из гробницы Пьетро Корнаро.

§ XV. Все формы приведены на [табличке IX](#). встречаются нередко: сильно различаются по размеру и глубине, в зависимости от стиля работы, в которой они встречаются; обычно увеличиваются в размерах в поздних работах (самые ранние зубные щели редко больше дюйма или полутора дюймов в длину: полностью развитые зубные щели поздней готики часто достигают четырех или пяти в длину и полутора в ширину); но все они несколько редки по сравнению с настоящими или бронированными зубными щитками, описанными выше. С другой стороны, есть одно или два уникальных условия, которые будут отмечены в зданиях, где они возникают. 77 Герцогский дворец имеет три аномалии в арке, зубном ряду и зубчатом ряду: у него гиперболическая арка, как отмечалось выше, [глава X](#)., § XV.; у него двойной зубной ряд в кольцах спиральных стержней по углам; и, наконец, у него зубчатый ряд с вогнутыми сторонами, сечение и два блока реального размера приведены на [фото XIV](#). Труд по получению этого сложного профиля, однако, был отброшен; поскольку эффект зубца на расстоянии десяти футов точно такой же, как и у обычной формы; и читатель может считать, что зубной ряд на этой пластине точно отражает их обычное использование в венецианской готике.

§ XVI. Я не знаю никакой другой формы оформления филе, требующей внимания: в Северной готике филе используется в основном для придания строгости или плоскостности лепным украшениям, которые считаются слишком закругленными и поэтому, как правило, простыми. Это само по себе уродливая лепнина, и при таком использовании она служит лишь фоном для других, среди которых, однако, в конце концов она заняла это место и стала одной из самых болезненных черт пришедшей в упадок готики как в Италии, так и на Севере.

74 Я не говорю здесь о художественных достоинствах, но игра света среди нижних стволов также необычайно красива в этом наброске Праута и характер диких и полусохших листьев на камне переднего плана.

75 Смотрите “Семь светильников”, стр. 122.

76 Сечения всех лепных изделий приведены справа от каждого; часть, которая постоянно остается сплошной, заштрихована, а та, которая вырезана в виде зубцов, оставлена.

77 Поскольку, однако, нас, вероятно, не приведут ни в Бергамо, ни в Болонью, я могу упомянуть здесь любопытно богатое использование зубцов, полностью покрывающих слоистость и узор ниши снаружи бергамского кафедрального собора; и свиток, полностью инкрустированный, как рукоятка булавы, гвоздями, массивными собачьими зубьями или шляпками гвоздей, на двери болонского дворца Пеполи.

ГЛАВА XXIV.

СВЕРНУТЬ РУЛЕТОМ И СДЕЛАТЬ УГЛУБЛЕНИЕ.

§ I. Я объединил эти два средства архитектурного эффекта, потому что одно в большинстве случаев является негативом другого и используется для его усиления точно так же, как тень усиливает свет; углубление чередуется с наклоном не только в поперечном, но и в последовательном порядке; не просто соседствуют друг с другом, но прерывают одно другим в своих собственных линиях. Углубление само по себе, собственно, не украшено; но его глубина придает ценность украшению, которое обрамляет, ограждает или прерывает его, а форма, которая лучше всего прерывает его, - это рулон.

§ II. Я обычно использую слово "валик" для обозначения любых формованных изделий, которые кажутся глазу цилиндрическими и выглядят как круглые стержни. В вертикальном положении они кажутся, если не на самом деле, маленькими стержнями; и представляют собой своего рода изогнутый стержень, даже когда используются в архивольтах и ажурных конструкциях; в горизонтальном положении они смешиваются с карнизами и, фактически, обычно считаются лучшим средством проведения архитектурной линии в любом направлении, мягкий изгиб их стороны создает некоторую тень почти в любое время дня, и это более нежный и благодарный глаз, чем можно получить с помощью разреза или любой другой формы выступа.

§ III. Их декоративная сила, однако, слишком мала для богатой работы, и им часто требуется, как и углублению, придать интересность с помощью собственного подразделения или незначительного орнамента. Когда рулет небольшой, это делается точно так же, как и в случае с филе, путем вырезания из него кусочков; в результате получается простейший результат, который называется нормандской формовкой заготовки: а когда надрезы делаются парами, а кусочки округляются в шарики и миндальные орехи, мы имеем обычный греческий шарик, и то, и другое слишком хорошо известно, чтобы нуждаться в иллюстрациях. Нормандскую заготовку мы не встретим в Венеции; бусина постоянно встречается в Византии и, конечно, в работах эпохи Возрождения. На [Фото IX.](#), рис. 17, приведен замечательный пример ранней обработки, когда порезы на нем оставлены острыми.

§ IV. Но рулет, если он любого размера, заслуживает лучшего обращения. Его округлая поверхность слишком красива, чтобы ее можно было вырезать насечками; и ее скорее следует покрыть плоской чеканкой или инкрустацией. Украшенный таким образом, он постепенно сливается с настоящим древком, как в романских работах Севера, так и в связанных с ними итальянских школах; и узоры, используемые для него, те же, что используются для украшения древка в целом.

§ V. Но, чередуясь с углублением, оно имеет своеобразное оформление. В предыдущих главах мы часто отмечали пристрастие северных строителей к глубоким теням и углублениям в их лепнине; а во второй главе “Семи светильников” описываются изменения, которые превратили массивную рулонную лепнину ранней готики в ряд углублений, разделенных полосами света. Форма этих углублений в настоящее время для нас не имеет значения: она действительно бесконечно менялась; но в этом не было необходимости, поскольку ценность углубления заключается в его темноте, а темнота скрывает его форму. Но не из простого беспричинного потакания своей любви к тени яркие строители углубили борозды своей лепнины: они нашли средство украсить эти борозды столь же богато, сколь и выразительно, и весь каркас их архитектуры был спроектирован с учетом эффекта этого украшения; там, где орнамент заканчивается, каркас получается скудным и подлым; но орнамент, в лучших образцах стиля, непрерывный.

§ VI. На самом деле это орнамент, созданный призраками или анатомическими изображениями старых стрел, оставленных в бороздах, которые заняли их место. То тут, то там в углублении или борозде остается фрагмент рулона или стержня: формовка заготовки в огромных масштабах, но формовка заготовки, сведенная к каркасу; фрагменты рулона вырезаются полыми и превращаются в простое переплетение каменистых волокон, сквозь которые просвечивает мрак углубления. Эти призрачные валы, образующие иногда пьедесталы, иногда навесы, иногда покрывающие всю нишу ажурной аркой, под которой она проходит подобно туннелю, являются своеобразными украшениями яркой готики.

§ VII. Теперь обратите внимание, что во всех видах украшения мы должны тщательно рассматривать изменения, происходящие в простой физической форме, и в интеллектуальной цели украшения. Отношение балдахина к статуе, которую он укрывает, следует рассматривать совершенно отдельно от отношения балдахина к зданию, которое он украшает. В своих ранних проявлениях балдахин частично путали с изображениями миниатюрной архитектуры: иногда это небольшой храм или ворота, иногда почетное дополнение к великолепию святого, покрытие его трона или его святилища; и этот балдахин часто изображается в виде барельефа (как в живописи), без особого отношения к большим требованиям, предъявляемым к зданию. В других случаях это настоящая защита статуи, и она увеличивается в полную башенку, опирается на соответствующие опоры и имеет прочную крышу. Но в поздней северной системе навесы не являются ни выразительными, ни защитными. Они представляют собой своего рода каменное кружево, необходимое для украшения здания, для которого статуи часто являются не более чем предлогом и физический характер которого, как описано выше, подобен призракам ушедших шахт.

§ VIII. Конечно, есть много богатых дарохранительниц, которые не подпадают под эту рубрику буквально, многое из них беспорядочно или плоско в плане, постепенно соединяясь с обычными формами независимых святилищ и гробниц; но общая идея всех дарохранительниц

выражена в общей фразе “ниша”, то есть углубление, предназначенное для статуи и увенчанное балдахином; и это украшение ниши достигает своего полного развития только тогда, когда яркие углубления вырезаны глубже, и когда манера и дух скульптуры настолько утратили свою чистоту и интенсивность, что стало желательным отвести взгляд от статуи к ее покрытию, так что, наконец, балдахин стал более важным из двух, и сам по себе настолько красив, что мы часто довольствуемся архитектурой, из которой на статуи нанесены сквернословные удары, если оставить только балдахины; и, следовательно, при нашей современной изобретательности, устанавливаем балдахины даже там, где у нас нет намерения устанавливать статуи.

§ IX. Жаль, что таким образом у нас нет по-настоящему благородного примера воздействия статуи в архитектурных нишах: ибо Яркая ниша была не столько подготовкой к ней, сколько пропастью, поглотившей ее. Когда статуи проектировались наиболее серьезно, их выдвигали вперед в самых разных местах, часто перед колоннами, как в Амьене, достаточно неуклюже, но с мужественным уважением к назначению фигур. По бокам от них зияли яркие впадины, статуи падали обратно в них и почти исчезали, а когда они исчезали, поднималась вспышка пламени в форме балдахина.

§ X. В настоящее время я не чувствую себя способным с полной справедливостью говорить об этом нишевом украшении севера, поскольку мои последние исследования в Италии несколько ослабили мою симпатию к нему. Но когда-то я очень любил Верону и не скажу ничего, что могло бы обесценить ее сейчас, за исключением того, что, хотя я долго учился в Аббевиле, ни в малейшей степени не обнаруживая, что это заставило меня меньше любить Верону, я никогда надолго не оставался в Вероне, не испытывая некоторых сомнений в благородстве Аббевилля.

§ XI. Оформление ниш лепниной из листьев постоянно и красиво ассоциируется на севере с оформлением ниш, но не требует особого внимания, ниша в таких случаях используется просто для придания листе ценности своей мрачностью, и разница между такими условиями и условиями юга заключается лишь в том, что в одном случае листья укладываются поперек впадины, а в другом - на твердой поверхности; но ни в одной из школ это не является исключительным, каждая в какой-то степени сочетает метод другой.

§ XII. Наконец, украшение ниши шаровидным цветком очень определенно и характерно и встречается, я полагаю, главным образом в английских работах. Это состоит просто в том, что в углублениях оставляют небольшие выступы или сферы, закрепленные, так сказать, через определенные промежутки времени; такие выступы впоследствии вырезаются в виде роз или других декоративных форм, а иногда и совсем поднимаются из углубления на выступающих отростках, подобных позвоночным, чтобы сделать их более заметными, как во всем убранстве собора в Бурже.

Ценность этого орнамента заключается главным образом в *пятнистом* характере, который он придает линиям лепнины, видимым издали. Он очень богат и восхитителен, когда не используется в избытке; но он насытил бы и утомил глаз, если бы его когда-либо использовали в общей архитектуре. Шпиль Солсбери и церкви Святой Марии в Оксфорде приятны как отдельные массивы; но если бы целая улица была застроена таким пятнистым орнаментом на каждом окне, мы не смогли бы пройти по ней до конца без отвращения. Это всего лишь еще один пример постоянного стремления к пикантности эффекта, которое характеризовало северных строителей; изобретательная, но несколько вульгарная попытка придать интерес

своим серым массивам из грубого камня, не превзойдя их способности ни к изобретательности, ни к исполнению. Мы поблагодарим их за это без упреков или похвал и пройдем дальше.

ГЛАВА XXV.

ОСНОВАНИЕ.

§ I. Теперь мы знаем столько, сколько необходимо, относительно методов второстепенных и универсальных украшений, которые были выделены в главе XXII, § III., из орнамента, который имеет особое отношение к определенным частям. Этот местный орнамент, который, как следует помнить, мы расположили в § II той же главы под пятью заголовками, нам предстоит рассмотреть далее, под этими заголовками. И, во-первых, орнамент оснований, как стен, так и шахт.

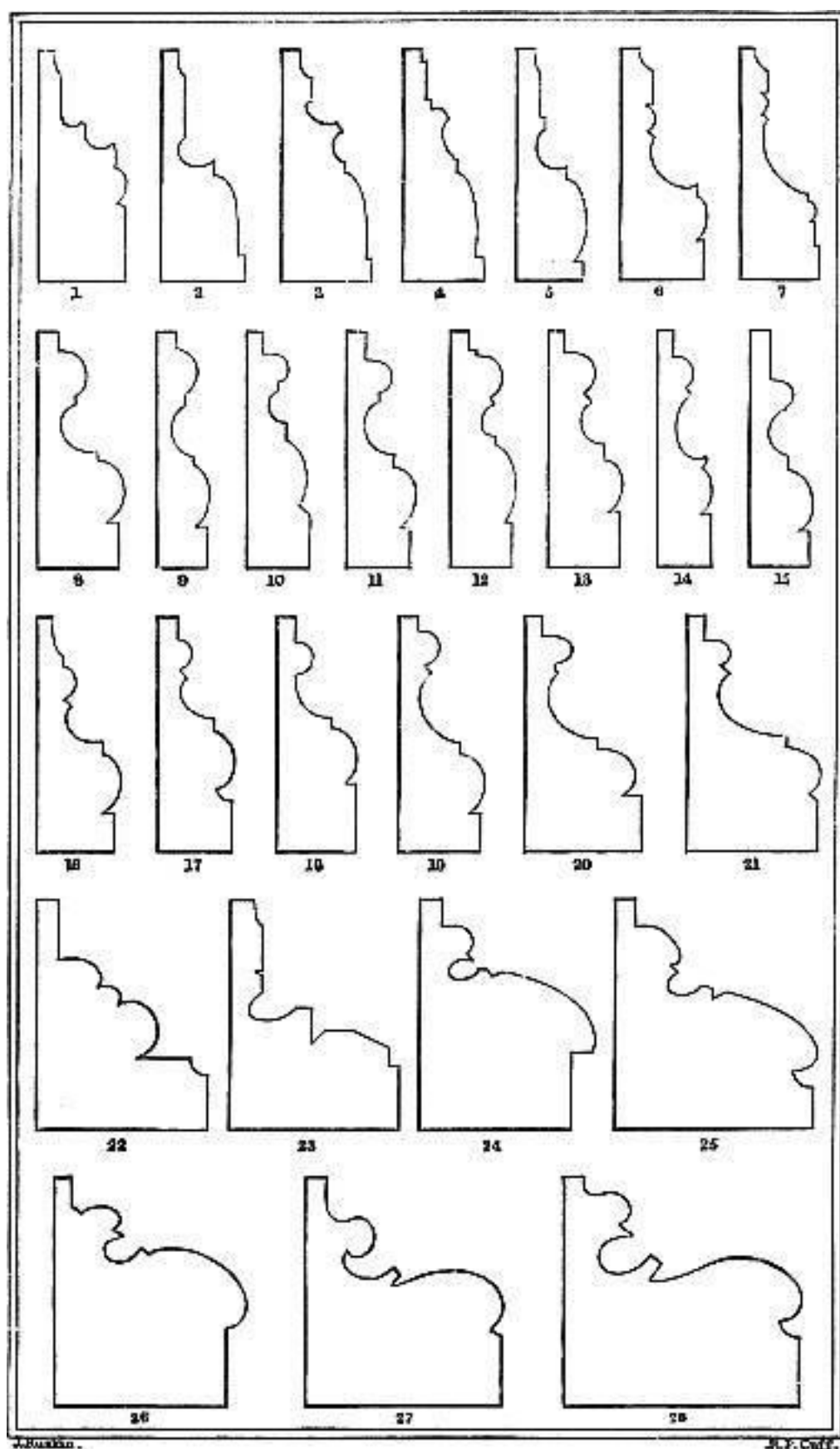
В нашем рассказе о разделениях стены было замечено, что в этих разделениях есть что-то вроде начала, нескольких этапов и завершения человеческой жизни. И как во всех хорошо проведенных жизнях на первом месте стоит тяжелая работа, черновая обработка и обретение силы, почет или украшение в определенные промежутки времени во время их прохождения, но больше всего в их завершении, так и в целом основание стены, которое является началом ее труда, будет меньше всего украшено, больше - ее тело, особенно те периоды покоя, которые называются ее струнными ходами; но больше всего - ее венец или карниз. Тем не менее, в некоторых зданиях все они богато украшены, хотя и самые последние; а в других, когда основание хорошо защищено и все же бросается в глаза, оно, вероятно, может быть украшено даже больше, чем другие части.

§ II. Теперь, главное, что должно быть выражено в основе, - это ее ровность. Мы не можем придумать ничего лучше, чем сконструировать несколько элементов основания, как показано на рис. II, [стр. 55](#), каждый из мрамора разного цвета, чтобы получить размеченные ровные полосы цвета по всему основанию. Это изысканно выполнено на всех тщательно продуманных итальянских основаниях стен; основание церкви Святой Анастасии в Вероне - одно из самых совершенных из существующих по игре цвета; основание колокольни Джотто в целом отделано наиболее красиво. Затем на вертикальных участках, *a*, *b*, *c*, мы можем нанести мозаикой любые узоры, какие нам заблагорассудится, чтобы они не были слишком богатыми; но если мы предпочитаем иметь скульптуру (или *должны* иметь ее из-за отсутствия камней для инкрустации), то обратите внимание, что все скульптуры на основаниях должны быть панно, иначе они скоро сотрутся, и что часто хороши простые панели без какого-либо другого орнамента. Элемент *b*, который в соборе Святого Марка является второстепенным, и *c*, который раскладывается в сиденье, оба отделаны простыми, но изысканно отделанными панелями из красного и белого или зелено-белого мрамора; а элемент *e* в основаниях такого типа очень ценен, как выражение твердого начала самой стены. Этот элемент до сих пор не принес нам никакой пользы и был незамечен в главах, посвященных строительству; но он был выражен в рисунке основания стены из-за его большой ценности, когда фундамент каменный, а стена кирпичная (с покрытием или без). В таких случаях всегда лучше добавить ход *e*, выше уклона основания, чем резко начинать обычную кладку стены.

§ III. Однако нас наиболее серьезно беспокоит элемент *d*, или *Xb*; поскольку это существенная особенность всех оснований и истинная подготовка стены или шахты, наиболее необходимо, чтобы здесь, если где-либо еще, у нас было полное выражение ровности и точности; и далее, чтобы, по возможности, глаз не задерживался на точках соединения камней, что создало бы эффект неустойчивости. Обе эти задачи решаются путем привлечения внимания к двум валикам, разделенным глубокой впадиной, в самом члене *d*. Смелые выступы их лепнины полностью отвлекают внимание от стыков каменной кладки и, кроме того, образуют простую, но красиво связанную группу теневых полос, которые своей идеальной параллельностью выражают абсолютную ровность фундамента.

§ IV. Вряд ли мне нужно давать какой-либо перспективный рисунок расположения, которое должно быть прекрасно знакомо читателю, поскольку встречается почти под каждой колонной слишком многочисленных классических зданий по всей Европе. Но я могу назвать основание Банка Англии как очень простой пример группы с квадратным, а не округлым углублением, образующим основание стены и переходящим в основание стволов по мере их появления; в то время как основания колонн фасада Британского музея являются настолько хорошими примерами, что читатель может изучить их в большем масштабе.

X.



ПРОФИЛИ ОСНОВАНИЙ.

§ V. Я полагаю, что эта группа лепных изделий была впервые изобретена греками и никогда существенно не совершенствовалась в том, что касается ее особого назначения;⁷⁸ классические попытки ее изменения являются самыми уродливыми: во—первых, использование одного рулона большого размера, как это можно видеть на колонне герцога Йоркского, которая поэтому выглядит так, как будто стоит на большой сосиске (у памятника такое же основание, но более скрытое декором пьедестала); во-вторых, использование двух рулонов без промежуточного каветто - условие едва ли менее неудобное и может привести к тому, что он превратится в большую колбасу. можно с пользой изучить стены и основание шахты клуба "Атенеум"; и еще одно - использование так называемых филе между булочками, как это можно увидеть на колоннах Ганноверской часовни на Риджент-стрит, которые, как следствие, выглядят так, как будто стоят на стопке оловянных коллекционных тарелок. Но единственные успешные изменения были средневековыми; и их природу можно сразу понять, взглянув на разновидности, приведенные на противоположной странице. Было бы неплохо сначала привести в порядок здания, в которых они происходят.

- | | |
|--|---|
| 1. Санта Фоска, Торчелло. | 15. Византийский фрагмент, Венеция. |
| 2. Северный трансепт, собор Святого Марка, Венеция. | 16. Собор Святого Марка, верхняя колоннада. |
| 3. Ступица, Торчелло. | 17. Дворец герцогов, Венеция (окна.) |
| 4. Ступица, Торчелло. | 18. Ка'Фалье, Венеция. |
| 5. Южный трансепт, собор Святого Марка. | 19. Святой Зенон, Верона. |
| 6. Северный портик, верхние валы, собор Святого Марка. | 20. Сан-Стефано, Венеция. |
| 7. Другой из той же группы. | 21. Дворец герцогов, Венеция (окна.) |
| 8. Кортилия Святого Амброджо, Милан. | 22. Неф, Солсбери. |
| 9. Валы нефов, Сан-Микеле, Павия. | 23. Санта Фоска, Торчелло. |
| 10. Основание внешней стены, Сан-Марко, Венеция. | 24. Неф, Лионский собор. |
| 11. Фондако де Турки, Венеция. | 25. Нотр-Дам, Дижон. |
| 12. Nave, Vienne, France. | 26. Неф, собор Бурж. |
| 13. Fondaco de' Turchi, Venice. | 27. Неф, Мортен (Нормандия). |
| 14. Ка'Джустиниани, Венеция. | 28. Неф, Руанский собор. |

§ VI. Восемнадцать из двадцати восьми разновидностей - венецианские, являющиеся базисами, к которым мне понадобятся ссылки в будущем; но разбросанные примеры, 8, 9, 12 и 19, из Милана, Павии, Вены (Франция) и Вероны, показывают точно соответствующие условия романской базы в тот период по всему центру Европы. Последние пять примеров демонстрируют изменения, произведенные французскими готическими архитекторами: основание Солсбери (22) я представил только для того, чтобы показать его серость и вульгарность рядом с ними; и 23, из Торчелло, по особой причине, в этом месте.

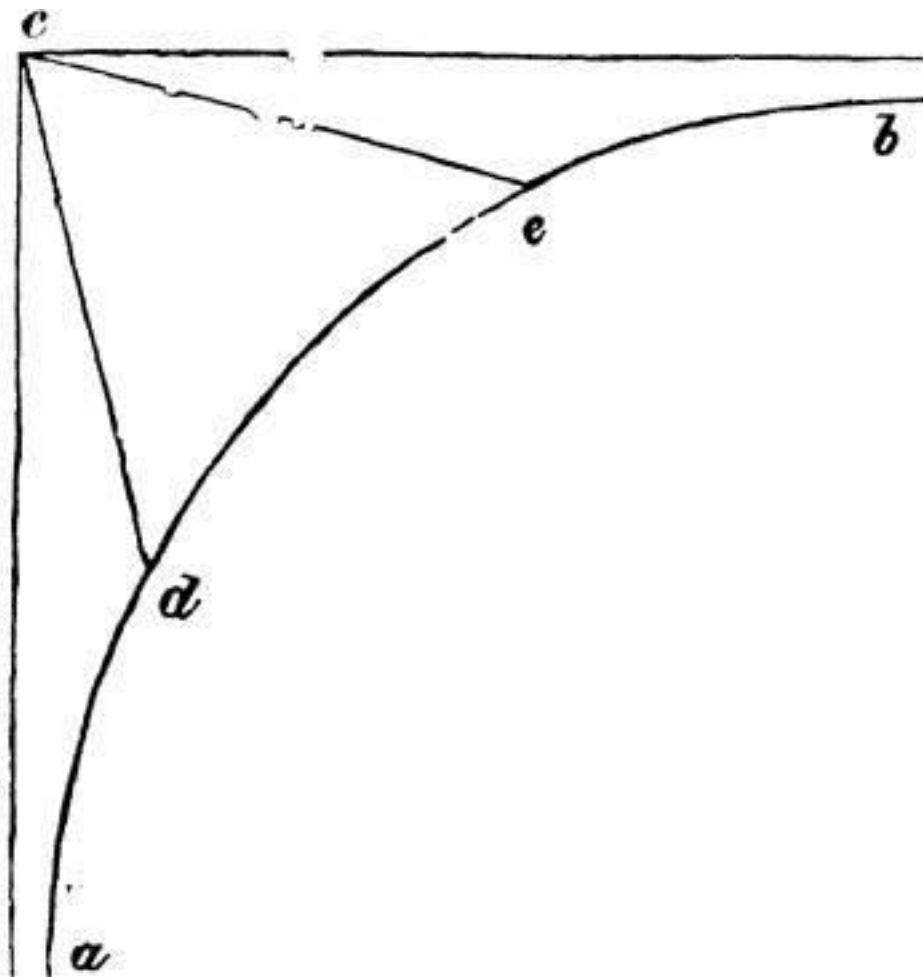
§ VII. Читатель заметит, что два основания, 8 и 9, от двух самых важных ломбардских церквей Италии, Святого Амброджо Миланского и Святого Микеле Павийского, отмечают характер варварского основания, основанного на чисто римских моделях, иногда очень близко приближаясь к таким моделям; а разновидности 10, 11, 13, 16 являются византийскими типами, также основанными на римских моделях. Но в основаниях с 1 по 7 включительно и, что еще более характерно, в 23 ниже, очевидно, присутствует оригинальный элемент, тенденция использовать скругление и выемку вместо рулона, что в высшей степени готично; что в основании 3 напоминает даже о ярких условиях и чрезвычайно примечательно, поскольку встречается в итальянской работе, безусловно, не позднее десятого века, принимая даже дату последней перестройки собора Торчелло, хотя я сильно склонен считать эти основания частями первоначальной церкви. И поэтому я поместил основание 23 среди готической группы, с которой оно имеет столь тесное родство, хотя, по последнему предположению, на пять столетий старше самого раннего из пяти конечных примеров; и это еще более примечательно, потому что оно меняет обычную трактовку нижнего наката, которая в целом является достаточно точным критерием возраста основания по степени его выступления. Таким образом, в примерах 2, 3, 4, 5, 9, 10, 12, нижний накат вообще почти не закруглен и диаметрально противоположен условиям поздней готики, с 24 по 28, при которых он продвигается постепенно, подобно волне, готовящейся разбиться, и, наконец, действительно видно, как он накатывается с длинным накатом прибоя на берег. Тем не менее, основание Торчелло напоминает эти готические сооружения как по расширению снизу, так и по глубине каветто сверху.

§ VIII. Не может быть и речи о невыразимом превосходстве этих готических баз по изяществу профиля над любыми, когда-либо изобретенными древними. Но у всех них есть два больших недостатка: во-первых, кажется, что они были спроектированы без достаточного учета необходимости того, чтобы их обычно видели сверху; их изящество профиля невозможно оценить при таком взгляде, а их чрезмерное расширение придает им вид плоскостности и отделения от ствола, как будто они выплеснулись под его давлением; во-вторых, их каветто вырезано так глубоко, что имеет вид черной трещины между элементами основания; а в стволах Лиона и Буржа, 24 и 26, невозможно преодолеть идею, навводимую этим, что два камня вверху и внизу должны были плотно прилегать друг к другу, но в них попало несколько камешков, которые не давали им подогнаться; всегда ожидаешь, что камешки будут раздавлены, и стержень встанет на свое место с громовым раскатом.

§ IX. По этим причинам я сказал, что профиль чистого классического основания вряд ли был существенно улучшен; но различные его состояния красивы или обычны в зависимости от разнообразия пропорций между их линиями и изящества их изгибов; то есть выражение символов подобно выражению абстрактных линий на [Фото VII](#).

Пятью лучшими профилями в [пластине X](#). являются 10, 17, 19, 20, 21; 10 особенно красив в контрасте между смелым выступом его верхнего валика и изящной листовенной округлостью его нижнего; и этот и 21-й могут быть приняты за почти идеальные типы, один с крутым, другой с широким базовым профилем. Характерные черты всех персонажей, однако, настолько зависят от их места и выражения, что несправедливо судить о них таким образом по отдельности; а точность изгиба имеет столь незначительное значение для общего эффекта, что нам нет необходимости здесь развивать эту тему дальше.

Рис. 1



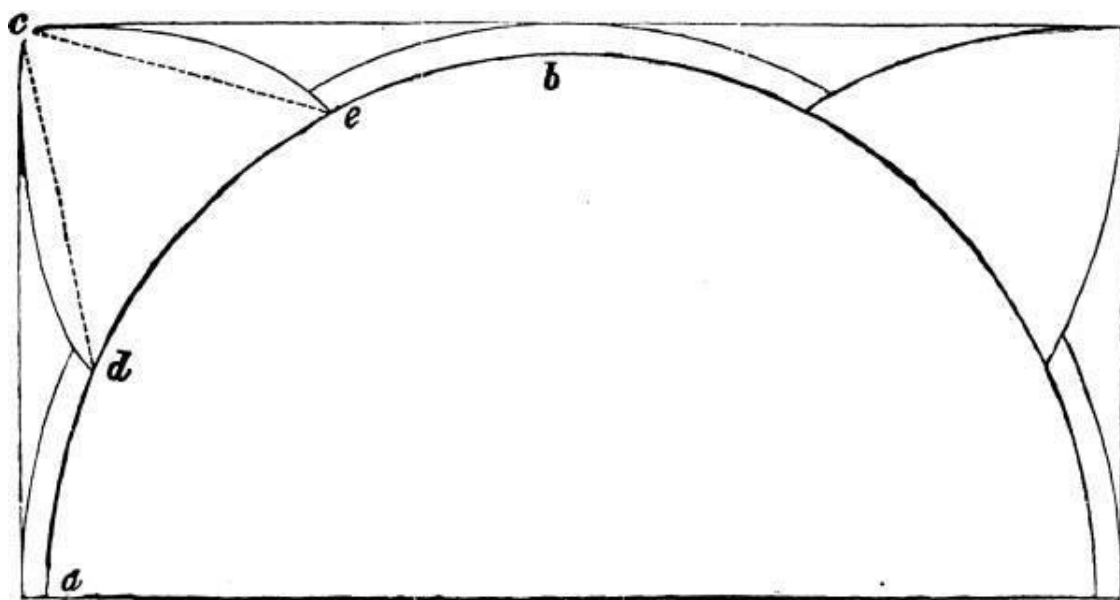
§ X. Однако до сих пор мы рассматривали только линии формования элемента x_b , будь то стенка или основание вала. Но читатель, вероятно, помнит, что в нашем лучшем основании вала, на [рис. XII](#). (стр. 78), к наклону x_b были прикреплены определенные подпорки или выступы; но теперь, когда X_b разделен на эти изящные выступы, мы не можем удобно прикрепить выступ к его неправильному профилю; мы должны довольствоваться тем, что прижимаем его к нижнему валу. Пусть верхний край этого нижнего рулона будет изогнутой линией здесь, a, d, e, b , [рис. LIX](#)., и с угол квадратного цоколя, выступающего под ним. Тогда выступ, нанесенный, как мы видели в [главе VII](#)., будет иметь форму треугольника с e, d , [рис. ЛИКС](#).

§ XI. Только что было заявлено, что не имеет большого значения, точны ли абстрактные линии профиля базовой отливки или нет, потому что мы редко наклоняемся, чтобы посмотреть на них. Но этот треугольный выступ почти всегда виден сверху, и взгляд прикован к нему как к одной из

важнейших черт всего основания; поэтому возникает настоятельная необходимость заменить его резкие прямые линии (с d , с e) каким-нибудь изгибом благородного абстрактного характера.

§ XII. Говоря о линии листа шалфея на [стр. 224](#), я упомянул, что выделил ее часть, xu , потому что подумал, что она, вероятно, пригодится нам впоследствии; и я пообещал читателю, что как он построил, так и он должен украшать свое здание по собственной воле. Поэтому, если ему нравится вышеупомянутая треугольная шпора, с d e , во что бы то ни стало позвольте ему оставить ее; но если он в целом ею недоволен, мне, возможно, будет позволено посоветовать ему взяться за работу, как гобеленовой пчеле, отрезать небольшой кусочек линии листа шалфея u и попробовать, как он может наилучшим образом заменить ею неуклюжие линии с d с e . Он может попробовать сделать это любым способом, который ему нравится; но если он поместит изгиб листа шалфея внутри настоящих линий, он обнаружит, что шпора выглядит слабой, и я думаю, он, наконец, определится с размещением ее так, как я сделал на с d , с e , [рис. LX](#). (Если читатель потрудится перенести линию листа шалфея калькой, он обнаружит, что она точно использована на этом рисунке.) Затем я просто добавляю внешнюю круговую линию, обозначающую внешнюю выпуклость валика, к которому крепится шпунт, и прикладываю еще один такой же шпунт к противоположному углу квадрата, и у нас получается половина основания, [рис. LX.](#), который представляет собой общий тип лучших из существующих готических цоколей и очень похож на верхние валы венецианского дворца герцогов. В этих валах квадрант ab , или верхний край нижнего валка, имеет округлость 2 фута 1-3 / 8 дюйма, а основание d e оторстка - 10 дюймов; следовательно, линия d e отходит к ab от 10 до 25-3 / 8. На [рис. LX](#). это от 10 до 24, так как измерение проще, а тип в несколько более общем плане отражает лучшие, *т. е.* широчайшие отроги итальянской готики.

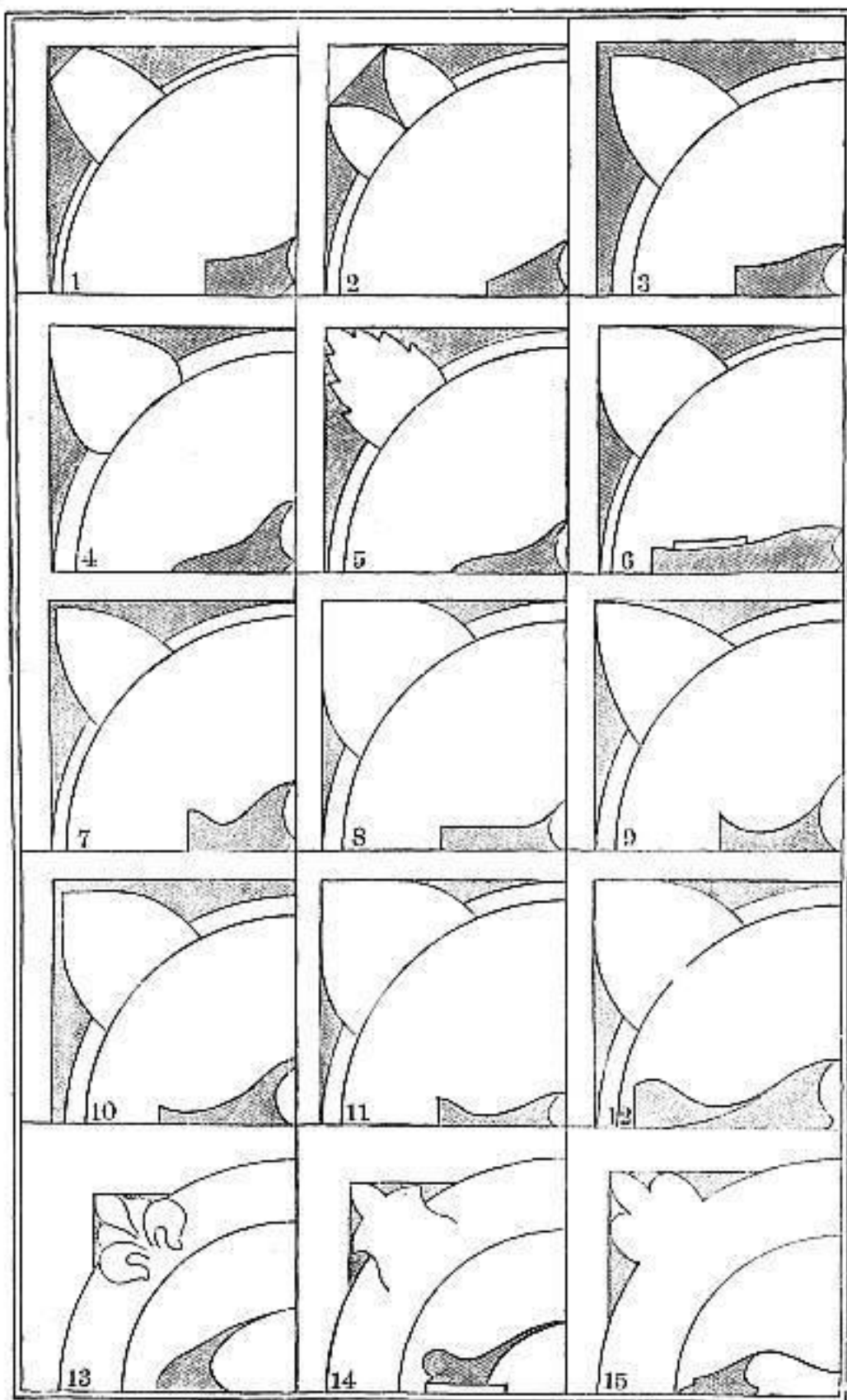
Рис. LX.



§ XIII. Читатель должен помнить, что в листьях шалфея нет ничего волшебного: линия, которую я беру из них, просто случайно легла на страницу и с таким же успехом могла быть взята из чего угодно другого; просто ее характер постепенной кривизны подходит для нашего использования. На [листе XI](#). напротив я привел планы отрогов и квадрантов двенадцати итальянских и трех северных баз; эти последние (13) из Буржа, (14) из Лиона, (15) из Руана приведены просто для

того, чтобы показать склонность северян к разрушению ограничивающих линий и утрате широты в живописности. Эти северные основы выглядят самыми красивыми на этой тарелке, потому что это изменение контура составляет почти весь орнамент, который у них есть, поскольку они вырезаны очень грубо; но итальянские основы над ними просто подготовлены своими простыми очертаниями для гораздо более богатого украшения на следующем этапе, как мы сейчас увидим. Северные основания также следует отметить из-за другой большой ошибки: выступание валика за квадратный цоколь, угол которого виден в разной степени выдвижения в трех примерах. 13 - основание, профиль которого имеет номер 26 на пластине X.; 14 - 24 на той же пластине; и 15 - 28.

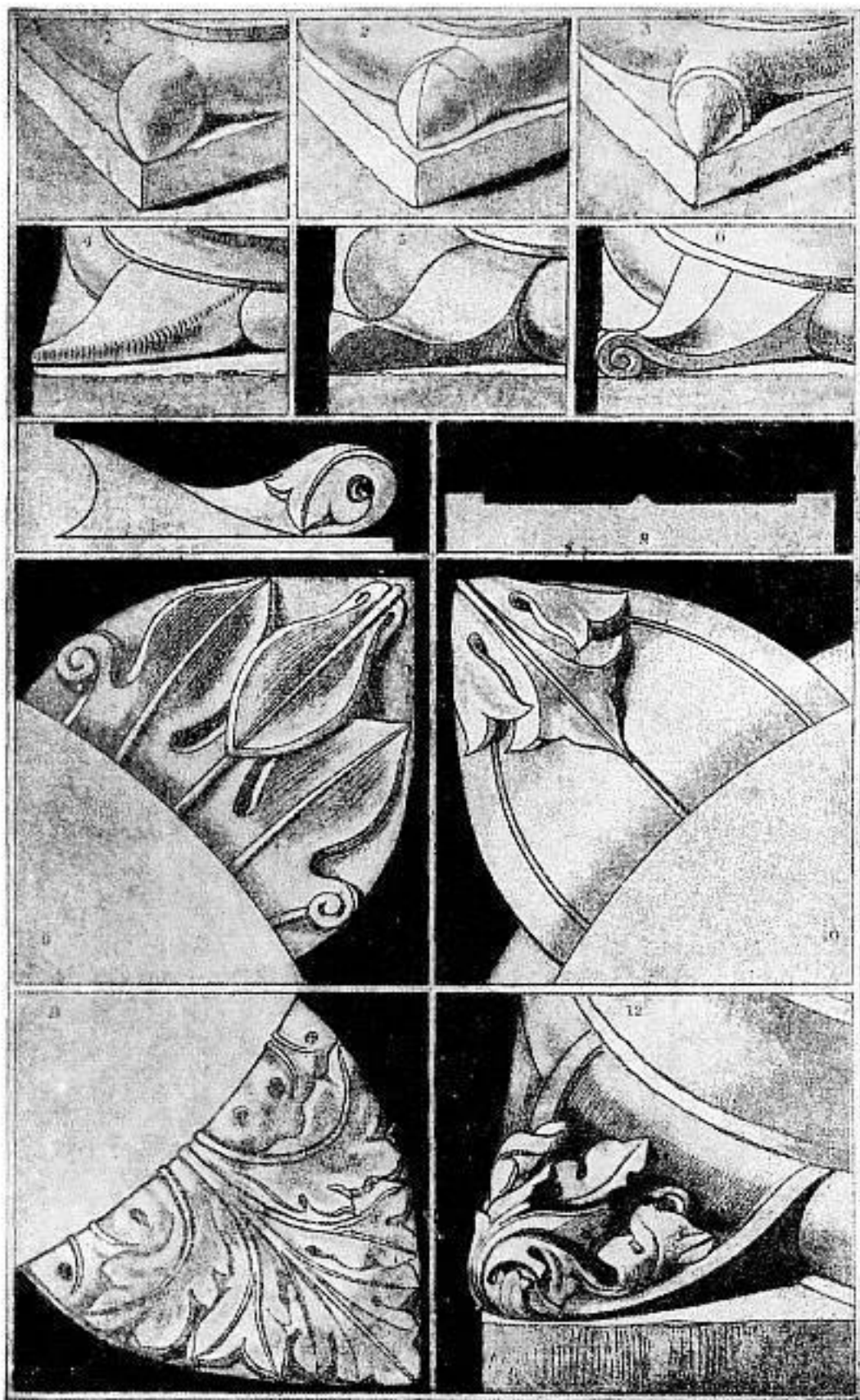
XI.



ПЛАНЫ БАЗ.

§ XIV. Итальянские основания следующие; все, кроме 7 и 10, венецианские: 1 и 2, верхняя колоннада, собор Святого Марка; 3, Ка'Фальер; 4, нижняя колоннада и 5, трансепт, собор Святого Марка; 6, из церкви святых Иоанна и Павла; 7, из гробницы близ Святой Анастасии, Верона, описанной выше ([стр. 142](#)); 8 и 9, Фон Дако де Турки, Венеция; 10, гробница Кан Мاستино делла Скала, Верона; 11, Сан-Стефано, Венеция; 12, Дворец герцогов, Венеция, верхняя колоннада. Номера 3, 8, 9, 11 - это основания, профили которых соответствуют номерам 18, 11, 13 и 20 соответственно на [пластине X](#). Плоские поверхности основных цоколей здесь заштрихованы; и в нижнем углу квадрата, занимаемого каждым сектором, нанесен, также заштрихованный, центральный профиль каждого выступа, от его основания у изгиба основания до его острия; профили № 1 и 2 являются предположительными, поскольку их выступы были настолько грубыми и уродливыми, что я не обратил внимания на их профили; но они, вероятно, были бы такими, как здесь приведены. Поскольку эти основания, хотя здесь, для сравнения, уменьшены в квадраты одинакового размера, в действительности принадлежат стержням очень разного размера, 9 из которых имеют около шести или семи дюймов в диаметре, а 6 - три или четыре фута, пропорциональный размер рулона соответственно варьируется, являясь наибольшим, как на рис. 9, где основание наименьшее, а на рис. 6 и 12 профиль листа дан в большем масштабе, чем на плане, иначе его характер не мог бы быть показан.

XII.



УКРАШЕНИЕ ОСНОВАНИЙ.

§ XV. Теперь, во всех этих отрогах, читатель заметит, что самые узкие по большей части самые ранние. № 2 из верхней колоннады собора Святого Марка - единственный экземпляр двойного отрога, который я когда-либо видел как переходный между квадратным и восьмиугольным цоколем; усеченная форма, 1, также редка и очень уродлива. Номера 3, 4, 5, 7 и 9 представляют собой общие условия византийского отрога; 8 - очень редкая форма плана в византийских работах, но доказала это своим грубым ровным профилем; в то время как 7, напротив, византийский по плану, в высшей степени готический по профилю. С 9 по 12 представлены сформированными готическими зданиями, одинаково утонченными по своему профилю и плану.

§ XVI. Характер профиля действительно сильно меняется из-за случайного характера отделки поверхности; но важность большого различия между рельефным и плоским профилем станет очевидной при взгляде на примеры 1-6 на [Фото XII](#). Три верхних примера представляют собой романские типы, которые встречаются как параллели с византийскими типами, с 1 по 3 на [табличке XI](#). Их очертания были бы почти такими же; но вместо того, чтобы напоминать плоские листья, они буквально представляют собой шпоры, или когти, столь же высокие, сколь и широкие; а третий рисунок, от святого Микеле Павийского, по-видимому, призван придать сходство с когтем, усиленным поперечным скруглением. 1 из Сент-Амброджо, Милан; 2 из Вены, Франция. Четвертый тип, [пластина XII](#)., почти похожая на оконечность мужской стопы, представляет собой византийскую форму (возможно, потертую по краям) из нефа собора Святого Марка; а два следующих демонстрируют единство двух принципов, образующих идеальные итальянские готические типы: -5, из гробницы Кан Синьорио делла Скала, Верона; 6, из Сан-Стефано, Венеция (основание 11 [пластины XI](#)., в перспективе). Два других основания, 10 и 12 на [фото XI](#)., выполнены в том же стиле, демонстрируя разнообразие подъемов и опусканий в изысканной модуляции; 10-е, тип, более частый в Вероне, чем в Венеции, в котором профиль шпоры перекрывает валик, вместо того, чтобы подниматься из него, и, кажется, удерживает его, как если бы это было кольцо, удерживаемое гнездами. Этот символ встречается как в ранних, так и в поздних работах; своего рода лента, или скругление, по-видимому, удерживает и даже сжимает *центр* рулона в основании одной из шахт склепа собора Святого Петра в Оксфорде, у которой также есть выступы по углам; и длинные полосы проходят по основанию угловой шахты Венецианского дворца герцогов, рядом с Воротами Карты.

§ XVII. Когда основные контуры основы однажды определены, ее декорирование столь же просто, сколь и бесконечно. Я просто привел в [таблице XII](#). три примера, на которые мне нужно будет сослаться ниже. № 9 - очень ранний и любопытный рисунок; украшение основания 6 на [пластине XI](#)., представляющее собой перевернутый и сплюснутый лист; или, скорее, идея перевернутого листа сработала настолько хорошо, насколько можно было себе представить, на плоском контуре шпоры. Тогда 10 - идеальное, но простейшее из возможных развитие той же идеи, начиная с самых ранних оснований верхней колоннады Герцогского дворца, то есть оснований морского фасада; а 7 и 8 - его боковой профиль и поперечное сечение. Наконец, 11 и 12 - это два ответвления более поздних стволов той же колоннады со стороны Пьяцетты (№ 12 на [Фото XI](#).). № 11 встречается только на одном из этих стволов и необычайно красив. Я подозреваю, что он был более ранним, чем другой, который является характерной основой для остальной серии, и уже демонстрирует свободный, чувственный, неуправляемый характер орнамента пятнадцатого века в распушенности его вращения.

§ XVIII. Я просто привожу их как примеры, готовые у меня под рукой и необходимые для дальнейшего использования; они никоим образом не отражают разнообразие итальянской трактовки общего контура, а тем более бесконечных капризов Севера. В целом, самое красивое основание, которое я когда-либо видел, - это византийское основание в баптистерии Святого Марка, у которого профиль шпоры приближен к профилю шпоры № 10 на [Фото XI.](#); но оно образовано херувимом, который парит вниз на крыле. Два его крыла, когда они наполовину смыкаются, образуют верхнюю часть шпоры, и ее подъем спереди образован в точности действиями Аличино, пикирующего на озеро: “quei drizzo, volando, suso il petto”. Но требуется благородное руководство, чтобы ограничить такую фантазию такими рамками. Большинство лучших основ сделаны из листьев; и читатель может развлекать себя, как ему заблагорассудится, бесконечными выдумками о них, из видов, которые он может собрать среди сорняков на ближайшей обочине дороги. Здесь, как отмечалось выше, особенно важна растительная форма, [глава ii. XX.](#), § XXXII., его способность сливаться с массой основания и быть предложенным несколькими линиями; никто, кроме архитекторов Северной готики, не способен с совершенным успехом ввести целые формы животных в этом положении. У северной двери западного фасада Руана есть прекрасный пример: ящерица останавливается и слегка изгибается под углом; можно ожидать, что в следующее мгновение она обвится вокруг древка и исчезнет: и мы можем с выгодой сравнить это основание с теми, что были в Скуоле Сан-Рокка эпохи Возрождения [79](#) в Венеции, где архитектор, имитируя средневековые основания, которых он не понимал, поместил слона на четыре дюйма выше в том же положении.

§ XIX. В этой главе я вообще не говорил о профилях, которые в северной архитектуре придают выступам нижних элементов основания, *b* и *c* на рис. II., ни о методах, с помощью которых оба они, а также валики лепнины на [пластине X.](#), украшены, особенно в римской архитектуре, добавленной цепью или чеканкой различных узоров. О первых я не говорил, потому что у меня не будет возможности сослаться на них в следующем очерке; равно как и о вторых, потому что я считаю их варварством. Декорированные валики и профили *ogee*, такие, например, как основание Этуальской арки в Париже, относятся к числу богатейших и самых утонченных декоративных приспособлений; и их всегда следует приберегать для косяков, карнизов и архивольтов: если вы начнете с них в основании, у вас не будет возможности усовершенствовать украшения по мере подъема, и, что еще хуже, вы выполняете свою самую тонкую работу на выступающих участках основания — тех самых участках, которые наиболее подвержены истиранию. Лучшее выражение фундамента — это суровая выносливость, вид человека, способного вынести грубую обработку; или, если все здание настолько хрупкое, что никто не может относиться недоброжелательно даже к его основанию, [80](#) тогда, по крайней мере, выражение спокойной, предварительной простоты. Угловая шпора может быть украшена так, как мы видели, потому что это одна из самых важных деталей во всем здании; и глаз всегда настолько прикован к ней, что в богатой архитектуре ее нельзя оставить совсем незамеченной; взгляд задерживается на ней из-за ее положения, но скользит и должен скользить по основным валикам, чтобы измерить их длину: и даже при всей этой дополнительной приспособленности орнамент основной шпоры в конечном счете лучше всего смотрится, когда он самый смелый и простой. Основание, описанное выше, § XVIII., как самое красивое, что я когда-либо видел, не было по этой причине лучшим, что я когда-либо видел: прекрасное на своем месте, в тихом уголке баптистерия, отделанном яшмой и алебастром, оно было бы совершенно неправильным, более того, даже оскорбительным, если бы использовалось в более строгой работе или повторялось по всей колоннаде. Основание № 10 [таблички XII.](#) это самое богатое сооружение,

которым я когда-либо был полностью доволен для общего обслуживания; а основные шпоры здания, которое я назвал лучшим готическим памятником в мире (стр. 141), не имеют на себе никаких украшений. Поэтому приспособление богатых карнизов и вальцовочной лепнины к ровным и обычным линиям оснований, будь то стен или шахт, я считаю одним из худших варварств, которые когда-либо совершали римские архитекторы и архитекторы эпохи Возрождения; и что впоследствии ничто не сможет искупить изнеженности и вульгарности зданий, в которых это заметно.

§ XX. Я также обошел без предварительного уведомления фантастические основания, образованные лежащими животными, которые поддерживают многие ломбардские шахты. Колонны, которые они поддерживают, имеют независимые основания обычного типа; и форму животного под ними следует рассматривать не столько как настоящее основание (хотя часто изысканно сочетается с ним, как в шахте на юго-западном углу Генуэзского собора), сколько как скульптурное произведение, необходимое для благородства здания и получающее свою ценность благодаря особому позитивному выполнению выразительных задач, которые нас здесь не касаются. Будучи воплощением дикого суеверия и олицетворением сверхъестественных сил, они вызывают к воображению, бросая полный вызов всем суждениям, основанным на обычных канонах права; и великолепие их обращения почти в каждом случае искупает экстравагантность их концепции. Я бы не допустил такого обращения к воображению, если бы оно было сделано нацией, в которой силы тела и разума были вялыми; но ломбардцам, сильным во всех реальностях человеческой жизни, не нужно бояться сбиться с пути: видениям воспаленной фантазии действительно не позволено заменять истину или отменять законы науки; но воображение, которое полностью находится под управлением разумной воли,⁸¹ имеет власть, неразличимую наукой и безграничную законом; и мы можем признать авторитет науки. Ломбардские грифоны в простом великолепии своего присутствия, не считая идолопоклонство оправданием механического неправильного конструирования и не боясь, что в других случаях придется восхищаться бессистемной архитектурой, потому что она может возникнуть из иррациональной религии.

78 Еще одна важная причина особой достаточности и ценности этого основания, особенно в отличие от выпуклых форм одинарного или двойного валика без каветто, была предложена автором эссе об эстетике готической архитектуры в *british quarterly* за август 1849 года: “Основание мансарды *отступает* в точке, где, если бы оно пострадало от чрезмерного веса, оно бы выпятилось”.

79 Я включил в Приложение 24 “Основы Возрождения” свой меморандум, написанный в отношении этого здания на месте. Но читателю лучше отложить обращение к нему, пока мы не завершим наше исследование орнаментов на древках и капителях.

80 Приложение 25, “Оформление оснований в романском стиле”.

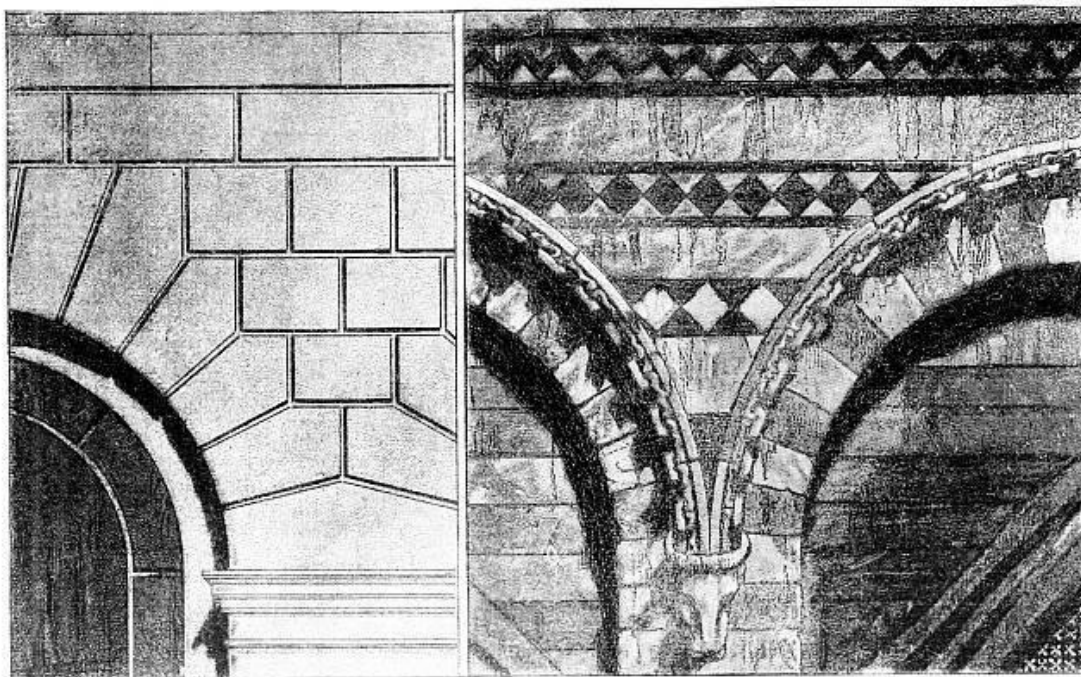
81 При всей необузданности ломбардской фантазии (описанной в Приложении 8) эта власть воли над ее действиями столь же отчетлива, сколь и сурова. Фантазия на заре развития нации была явно поражена болезнью, но никогда - ни воля, ни разум.

ГЛАВА XXVI.

НАСТЕННАЯ ЗАВЕСА И ШАХТА.

§ I. Ни один предмет не был более открытой темой для споров среди архитекторов, чем декоративное оформление настенной завесы, потому что никакое украшение, казалось, естественным образом не выросло из ее конструкции; и при этом ее поверхности нельзя было придать какие-либо изгибы, достаточно большие, чтобы производить сильное впечатление на глаз. Таким образом, она стала своего рода общим полем для экспериментов с различными эффектами поверхностного орнамента или была полностью оставлена мозаичистам и фрескистам. Но, возможно, из того, что было изложено в Пятой главе, мы можем заключить, что существует один вид декора, который действительно естественным образом последует за его созданием. Ибо совершенно естественно, что различные виды камня, используемые в его последовательных укладках, должны быть разного цвета; и существует множество ассоциаций и аналогий, которые метафизически оправдывают введение горизонтальных полос цвета или светотени. Во-первых, они являются своего рода выражением роста или возраста стены, подобно кольцам в древесине дерева; затем они являются еще одним символом чередования света и тьмы, которое выше было отмечено как источник очарования многих некачественных лепных украшений: опять же, они ценны как выражение горизонтального пространства для воображения, пространства, представление о котором противопоставляется и своим противопоставлением придает больший эффект ограждающей силе самой стены (об этом я говорил, вероятно, как о большом очаровании этих горизонтальных перекладин для арабского ума): и снова они ценны как выражение горизонтального пространства для воображения. ценны тем, что в них рассказывается о естественном расположении горных пород и слоях самой земли. И ко всем этим мощным аргументам воображения мы должны добавить чисто визуальное очарование межлинейного противопоставления цвета; очарование настолько сильное, что все лучшие колористы, без единого исключения, полагаются на него для достижения наиболее пикантных своих живописных эффектов, когда некоторая энергичная масса чередующихся полос или полосок цвета становится центральной во всех их богатейших композициях. Вся система великой картины Тинторете "Чудо святого Марка" основана на синих полосах, пересекающих белый тюрбан палача.

XIII.



НАСТЕННЫЕ УКРАШЕНИЯ В ВИДЕ ВУАЛИ.

§ II. Следовательно, нет украшений, более наводящих на размышления в своей простоте, чем эти чередующиеся горизонтальные полосы цветов; и я не знаю ни одного здания, более благородного, чем здания в пизанском романском стиле, в которых они обычно используются; и, конечно, ни одного столь изящного, столь привлекательного, столь бесконечно восхитительного в своем благородстве. И все же, по словам профессора Уиллиса, в отношении этого чистого и изящного орнамента “едва ли можно представить себе практику, более разрушительную для архитектурного величия”, и современные архитекторы заменили его оригинальным орнаментом, один образец которого у читателя был выше, рис. 1., а.А. Виллис.[III., стр. 61](#), и которым половина крупных зданий в Лондоне обезображена или пересечена просто прямыми линиями, как, например, задняя часть Банка. Линии на банке, возможно, можно считать типичными для счетов; но в целом стены, если бы их не было, были бы намного красивее стен, украшенных ими, как лист белой бумаги красивее листа бухгалтерской книги. Но чтобы читатель мог иметь полную свободу суждения в этом вопросе, я помещаю два примера старинного орнамента и орнамента эпохи Возрождения рядом на противоположной странице. То, что справа, - романское, от святого Пьетро Пистойского; то, что слева, - современное английское, от клуба "Артур" на Сент-Джеймс-стрит.

§ III. Но почему, спросят, линии, обозначающие разделение камней, должны быть неправильными, когда они высечены, и правильными, когда они обозначены цветом? Во-первых, потому, что цветоделение является естественным. Вы строите из разных видов камня, из которых, вероятно, один дороже другого; последний, поскольку вы не можете построить свое здание полностью, вы укладываете на видных местах брусками. Но обтесывание камней - это умышленная трата времени и труда на разрушение здания: придание формы одному из этих чудовищных блоков обходится дорого; и когда это сделано, здание становится *слабее*, чем было раньше, ровно на столько камня, сколько было срезано с его стыков. И, во-вторых, потому, что, как я неоднократно подчеркивал, прямые линии некрасивы как *линии*, но восхитительны

как границы цветочных пространств; и стыки камней, которые причиняют боль пропорционально их правильности, если они нарисованы в виде линий, совершенно приятны, когда отмечены вариациями оттенка.

§ IV. То, что верно для разделения камня резьбой, в равной степени верно и для разделения кирпичей острием. Разумеется, простая горизонтальная перекладина также не является единственной композицией, в которой можно изящно расположить цвета кирпичной или каменной кладки. Это, скорее, тот метод, который может быть использован с пользой только тогда, когда слои камня глубокие и смелые. Когда каменная кладка небольшая, лучше использовать ее цвета в виде клетчатых узоров. В Венеции у нас будет несколько интересных примеров для изучения, помимо хорошо известного Герцогского дворца. Город Мулен во Франции - один из самых примечательных по эту сторону Альп благодаря своим клетчатым узорам на кирпичах. Церковь Крайстчерч, Стритхэм, недавно построенная, хотя и испорченная многими грубыми ошибками (железная отделка колокольни - самая грубая), все же дает жителям округа возможность получить некоторое представление о разнообразии эффектов, которые возможны только из кирпича.

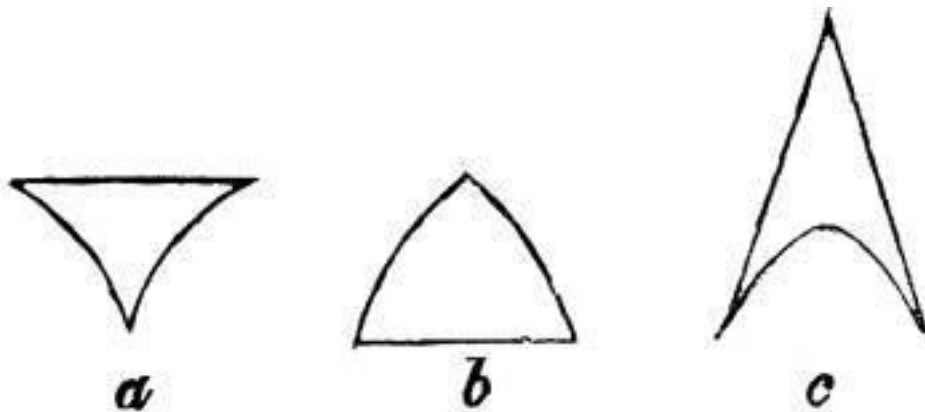
§ V. Нам еще предстоит заметить очередную попытку архитекторов эпохи Возрождения украсить пустые пространства своих стен так называемой рустовкой. Иногда в такого рода работах прослеживаются неясные следы остатков имитации чего-то органичного. В некоторых из лучших французских зданий восемнадцатого века он имеет отчетливо цветочный характер, как окончательное увядание пышной листвы; и некоторые из наших современных английских архитекторов, по-видимому, взяли за образец сгнившие зубы слонов; но, по большей части, ничто так не напоминает слепки червей, да и те с какой-либо точностью. Если бы это было так, то не вписывало бы это в сферу нашего собственно имитационного орнамента. Я счел излишним предупреждать читателя, что он не должен копировать формы отбросов или порчи; и что, хотя он может законно использовать червя или рептилию в качестве предмета для подражания, он не должен изучать слепки червя или копролит.

§ VI. Однако, я полагаю, иногда предполагается, что рустовка придает камням фундамента видимость прочности. Это не так; по крайней мере, для любого, кто знает, как выглядит твердый камень. С помощью рустовки вы можете сделать свой хороший мрамор или гранит похожим на мокрую слизь, испещренную песчаными угрями, или на полусырой туфо, покрытый медленно выступающими сталактитами, или на гнилую глину, покрытую наслоениями собственной грязи; но не на камни, из которых построен суровый мир. Не думайте, что природа рушит свои устои. Гладкие каменные плиты, блестящие, как морские волны, и звенящие под молотком, как медный колокол, — вот ее подготовка к первым рассказам. Иногда она действительно рушит: крошащийся песок со следами ряби на нем, заполненными красной грязью; пыльные известняки, которые дожди вымывают в лабиринтоподобные полости; губчатые лавы, которые взрыв вулкана перетаскивает туда-сюда в веревочные кольца и пузырящиеся впадины; — они действительно рушатся, когда она хочет делать из них устричные раковины и магнезию; но не тогда, когда ей нужно заложить из них фундамент. Тогда она ищет полированную поверхность и железное сердце, а не грубый внешний вид и бессвязную субстанцию.

§ VII. Из более богатых способов отделки стен невозможно привести какое-либо общее сравнение; они совершенно бесконечны, от простых инкрустированных геометрических фигур до инкрустаций замысловатого барельефа. Архитектор, возможно, проявил в них больше

свободы и большей способности создавать хороший эффект с помощью грубого дизайна, чем в любых других элементах здания; чеканная и топористая работа норманнов и грубые барельефы лангобардов почти так же хороши, как изящные панели и мозаика Флорентийского собора. Но это следует отметить из всех хороших настенных украшений, что они сохраняют выражение твердой и массивной субстанции и широкой поверхности, и что архитектура мгновенно пришла в упадок, когда линейный дизайн был заменен массивным, и ощущение веса стены было потеряно в пустыне вертикальных или волнообразных стержней. О богатейшем и изящнейшем украшении стеновых завес с помощью инкрустации, которое практиковалось в Италии с двенадцатого по пятнадцатый век, я привел читателю два характерных примера в "Тарелках" [XX](#). и [XXI](#).

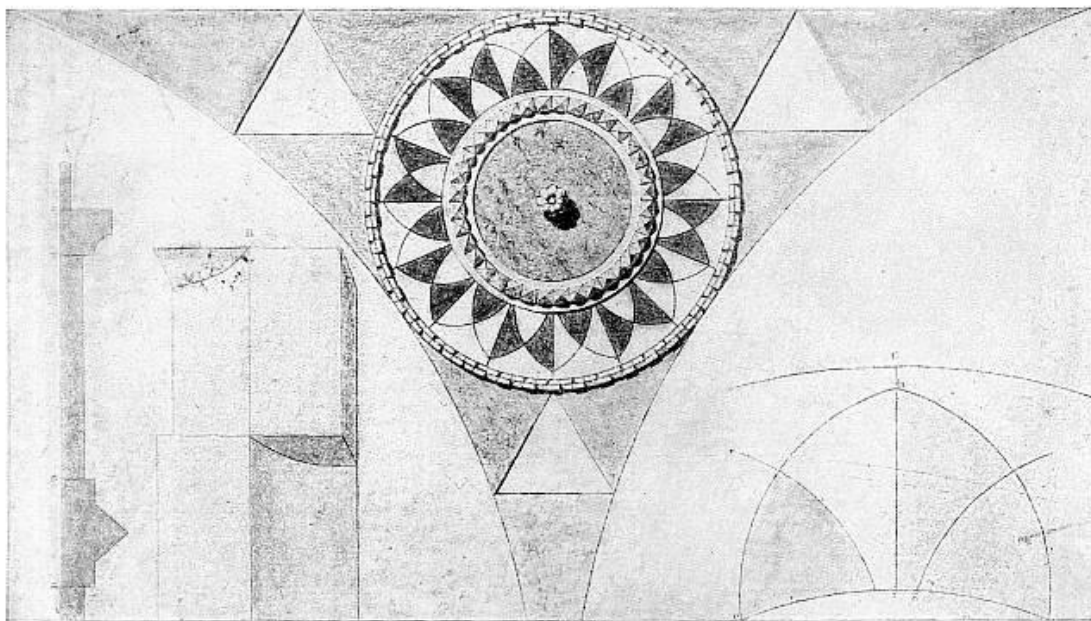
Рис. LXI.



§ VIII. Есть, однако, три помещения, в которых настенная завеса, особенно ограниченная по форме, всегда считалась подходящей для отделки поверхности самого сложного вида; и в этих помещениях найдены самые величественные образцы ее обработки, даже относящиеся к поздним периодам. Одним из них является пространство шпандреила, или заполнение между любыми двумя арками, обычно имеющее форму *a*, [рис. LXI](#).; половина этого пространства, или заполнение боков любой арки, называется шпандрилом. В главе XVII, посвященной заполнению отверстий, читатель найдет отмеченное другое из этих пространств, называемое тимпаном, иобычно имеющее форму *b*, [рис. LXI](#).; и, наконец, в главе XVIII он найдет описанное третье пространство, между аркой и ее защитным фронтоном, в целом приближающееся к формес, [рис. LXI](#).

§ IX. Методы обработки этих пространств сами по себе могли бы послужить темой для трех очень интересных эссе; но я отмечу только самые существенные моменты, касающиеся их.

(1) Шпандрил. В главе XII было отмечено, что эту часть нагрузки на арку часто можно было бы с большим преимуществом облегчить, протыкая ее кругом или группой кругов; в качестве примера приводилась крыша железнодорожной станции Юстон-сквер. Одно из шпандрильных украшений собора Байе приведено в "Семи светильниках", [Фото VII](#). [рис. 4](#). Это немного больше, чем один из этих Квадратных шпандриллов Юстона с листовными кругами.



УКРАШЕНИЕ ИЗ СПАНДРИЛА.
ГЕРЦОГСКИЙ ДВОРЕЦ.

Иногда круг полностью прорезан; в других случаях это просто намек на мозаику или легкий узор на поверхности стены, как на пластине напротив, которая является одним из шпандрилов Дворца дождей в Венеции. Очевидно, предполагалось, что все шпангоуты этого здания будут оформлены таким образом, но, похоже, только два из них были завершены.⁸²

§ X. Другие способы наполнения шпандрилом могут быть в целом сведены к четырем головкам. 1. Скульптура свободной фигуры, как в здании капитула в Солсбери, и очень великолепно вдоль западного фасада Буржа, лучшие готические шпандрилы, которые я знаю. 2. Лучистая листва, более или менее относящаяся к центру или к нижней части стебля по своему происхождению; одиночные фигуры с распростертыми крыльями часто служат тому же назначению. 3. Трилистники; и 4, обычная отделка стен продолжалась в пространстве из шпандрилов, как на фото XIII., выше, из Святого Пьетро в Пистойе и в Вестминстерском аббатстве. Архитекторы эпохи Возрождения внедрили шпандриловые наполнители, состоящие из колоссальных человеческих фигур, полулежащих по бокам арки в ненадежной усталости; но они не могут быть использованы для украшения стен вуалями.

§ XI. (2) Барабанная перепонка. Было отмечено, что в готической архитектуре это по большей части отдельно стоящая каменная плита, не имеющая конструктивного отношения к остальной части здания. Поэтому план его скульптуры довольно произволен; и, поскольку он обычно находится на видном месте, рядом с глазом и над входом, он почти всегда украшен серией богатых фигурами скульптур, торжественных по чувству и последовательных по сюжету. В христианских священных зданиях он занимает почти такое же положение, как фронтоны в греческой скульптуре. Этот последний сам по себе является своего рода тимпаном и таким же образом украшен скульптурой.

§ XII. (3.) Фронтон. К нему применимы те же принципы, которые были отмечены в отношении шпандрила, с еще одним важным элементом. Главная трудность при обработке фронтона

закljučается в чрезмерной заостренности его верхней точки. Действительно, на своей внешней вершине он может иметь наверху; но встреча внутренних линий его конечных лепных элементов обязательно резкая и бросающаяся в глаза, если только ее не скрывают искусственно. Самая прекрасная победа, которую я когда-либо видел, одержанная над этой трудностью, заключалась в размещении остроконечного щита, острием, как обычно, вниз, на вершине фронтона, что точно изменило линии атаки, но фактически не нарушило их; фронтон был завершен за щитом. То же самое сделано в Северной и Южной готике: на папертях Аббевиля и гробницах Вероны.

§ XIII. Я полагаю, что мало что еще следует отметить об общих законах орнаментации настенного покрывала. Далее мы должны рассмотреть его концентрацию в шахте.

Итак, главная красота древка заключается в его идеальной пропорции к своей работе, в точном выражении необходимой прочности. Если это действительно достигнуто, он вряд ли будет нуждаться, а в некоторых случаях едва ли выдержит, больше украшений, чем ему придают его собственные закругления и конусообразные изгибы; ибо, если мы вырезаем орнаменты в глубокой печати на его поверхности, мы ослабляем ее; если мы оставляем их рельефными, мы перегружаем ее, и изгиб линии от основания до вершины, хотя и выведенный в главе VIII из конструктивных соображений, уже имеет градуированную кривизну и высокую декоративную ценность.

§ XIV. Однако следует тщательно отметить, что украшения допустимы на огромных и миниатюрных древках, которые не подходят для древков среднего размера. Ибо, когда стержень огромен, надрезы или скульптуры на его боках (если только они не являются также колоссальными) существенно не влияют на размах его изгиба и не снижают эффективность его поддерживающей массы. И если он миниатюрный, то его поддерживающая функция сравнительно невелика, вредные последствия разрушения настолько меньше, а относительная прочность и сцепление его массы настолько больше, что от него может пострадать экстравагантность орнамента или очертаний, которая была бы невыносима в шахте среднего размера и невозможна в шахте колоссального. Так, древки, изображенные на [рисунке XIII](#). “Семи светильников”, хотя и приведены в качестве примеров экстравагантности, все же приятны общим эффектом поддерживаемой ими аркады; каждое из них имеет высоту около шести-семи футов. Но они были бы чудовищны и небезопасны, если бы их было шестьдесят или семьдесят.

§ XV. Следовательно, чтобы определить общее правило декорирования древка, мы должны установить пропорции, характерные для среднего объема древков: их легко рассчитать на достаточном количестве примеров, но, возможно, для нашей нынешней общей цели можно предположить, что средний стандарт будет составлять около двадцати футов в высоту и восемь или девять в окружности: тогда это будет размер, при котором декорирование наиболее сложно и опасно; и древки становятся все более и более подходящими объектами для декорирования, поскольку они все больше возвышаются над ним или опускаются все ниже, пока не обнаружится, что и очень маленькие, и очень большие древки выглядят пустыми, если только они не имеют большого размера. они приобретают некоторую чеканку или образность; пустые, независимо от того, поддерживают ли они стул или стол с одной стороны, или поддерживают деревню на гребне египетского архитрава с другой.

§ XVI. Что касается разнообразного орнамента колоссальных древков, то нет примеров столь благородных, как египетский; я полагаю, что читатель может изучить их в работе м-ра Робертса о Египте почти с таким же успехом, как если бы он находился под их тенью, и одним из их главных достоинств как примеров метода является совершенное решение и видимость их рисунков на необходимом расстоянии: по контрасту с ними инкрустации барельефа на колонне Траяна, сильно нарушающие плавные линии древка, и все же сами по себе непрослеживаемые, если не невидимые.

§ XVII. На древках среднего размера единственным орнаментом, который когда-либо считался правильным, является дорическая каннелюра, которая, действительно, создавала эффект чередования неравных линий оттенка, но во многом утрачивала плавность цилиндрической градации. Коринфское рифление, представляющее собой среднее увеличение и углубление дорического ордера, с квадратом вместо острого выступа между каждой впадиной, полностью разрушило безмятежность древка, и оно всегда остается жестким и скудным. И то, и другое, по сути, неверно в принципе; они представляют собой тщательно продуманное ослабление⁸³ стержня, в точности противоположное (как показано выше) ребристой форме, которая является результатом группы стержней, соединенных вместе, и которая особенно красива, когда каждому элементу уделяется особое внимание.

Рис. LXII



§ XVIII. На древках меньшего размера можно разумно использовать всевозможные украшения и в любом количестве, при условии, что форма древка будет четко видна. Это я считаю абсолютно необходимым, и это варварство начинается там, где скульптура либо настолько властна, либо так глубоко вырезана, что нарушает контур древка или ставит под угрозу его прочность. Таким

образом, на [табличке XXI](#). ([Приложение 8](#)) богато украшенная скульптурой шахта нижнего этажа утратила свое достоинство и определенную функцию и превратилась в бесформенную массу, нарушающую симметрию здания, хотя и представляющую некоторую ценность как дополнение к его образному и фантастическому характеру. Если бы все шахты были такими, фасад был бы полностью испорчен; напротив, инкрустированный узор, который используется на самой короткой шахте верхнего этажа, придает ей драгоценность, не мешая ее назначению, и во всех отношениях восхитителен, как и все инкрустированные украшения шахты этой благородной церкви (другой пример приведен на [Фото XII](#). о “Семи светильниках”). То же правило осудило бы кариатиду; я полностью согласен с мистером Фергюссоном в том, что он считает (как по этой, так и по другим причинам) одну из главных ошибок греческих школ; и, что еще более решительно, изобретения эпохи Возрождения в области орнамента на стволах, почти слишком абсурдные и чудовищные, чтобы их можно было всерьез замечать, которые заключаются в оставлении квадратных блоков между стыками цилиндров, как в портике дома № 1 по Риджент-стрит и многих других зданиях в Лондоне; или в рустовке частей стволов или обертывании их шерстью, как у входа в Берлингтон-хаус, в Лондоне. Пикадилли; или завязывать драпировки вокруг них узлами, как в новых зданиях, замеченных выше ([глава 20](#), § VII.) в Париже. Но в пределах, определенных таким образом, нет элемента, способного украсить богаче, чем шахта; самыми прекрасными примерами из всех, что я видел, являются тонкие колонны, инкрустированные арабесками, которые обрамляют порталы Баптистерия и Дуомо в Пизе, а также некоторые другие церкви Пизы и Луккезе; но разнообразие скульптуры и инкрустации, которыми украшают небольшие романские шахты, будь то итальянские или северные, когда они занимают важное положение, совершенно бесконечно, и почти все они достойны восхищения. Мистер Дигби Уайатт дал прекрасный обзор. пример инкрустации, использованной таким образом, из Латеранских галерей в его работе над ранней мозаикой; пример, который объединяет поверхностный декор древка со спиральным контуром. Последнее часто является единственным украшением, которое необходимо, и ничего не может быть прекраснее; против него высказывались, как и против многих других хороших и прелестных вещей, потому что его слишком часто использовали в экстравагантных формах, как, например, хорошо известное закручивание колонн в “Прекрасных воротах” Рафаэля. Но это экстравагантное состояние было варварством эпохи Возрождения: старые романские строители сохраняли свои спирали тонкими и чистыми; часто, как в примере из святого Зенона на [листе XVII](#). ниже, делая только половину оборота от основания стержня к его головке и почти всегда соблюдая то, что я считаю непреложным законом, что ни один витой стержень не должен быть цельным, а состоять по крайней мере из двух отдельных элементов, переплетенных друг с другом. Я полагаю, что при этом они руководствовались собственным чувством справедливости и никогда не изучали естественные стволы; но тип, которому они *могли бы* следовать, был уловлен одним из немногих великих художников, не затронутых пагубным влиянием пятнадцатого века, Беноццо Гоццолли, который на фресках дворца Рикарди среди стволов деревьев, по большей части вертикальных, как каменные стволы, внезапно ввел одну из форм, приведенных на [рис. LXII](#). Многие лесные деревья в своих случайных изгибах представляют собой сложнейшие спиральные стволы, первоначально планировавшиеся как сгруппированные стволы, поднимающиеся от нескольких корней; и, действительно, читатель никогда не найдет моделей для любого вида украшения ствола, столь изящных и великолепных, какие он найдет в большом лесном проходе, где сила самой земли, кажется, поднимается от корней к своду; но поверхность ствола, расширяющаяся кольцами из черного дерева и серебра, украшена узорами плюща, покрыта мрамором

пурпурного мха, прожилками серого лишайника. , и мозаичный, под лучами катящегося неба, с порхающими фантазиями голубых теней и горящего золота.

82 Смотрите конец [Приложения 20](#).

83 Приведите, однако, их защиту в процитированном выше эссе, [стр. 251](#).

ГЛАВА XXVII.

КАРНИЗ И КАПИТЕЛЬ.

§ I. Нет элементов, на которые архитекторы во все века обращали более пристальное внимание, чем на эти венчающие стену элементы и шахту; и было бы тщетно пытаться, в сколь угодно умеренных пределах, дать читателю какое-либо представление о различных видах восхитительного декора, которые были изобретены для них. Но пропорционально усилиям и напряжению фантазии были и экстравагантности, до которых она время от времени впадала; и хотя совершенно невозможно по отдельности перечислить примеры либо ее успеха, либо ее ошибок, вполне возможно отметить пределы одного и причины другого. Это все, что мы попытаемся сделать в настоящей главе, сначала проследив для себя, как и в предыдущих примерах, естественные каналы, по которым изобретение должно быть направлено или ограничено, а затем отметив места, где на реальной практике оно вышло за рамки дозволенного.

§ II. Я надеюсь, читатель помнит основные моменты, касающиеся карниза и капителя, изложенные выше в главах, посвященных строительству. Из них я должен, однако, резюмировать вот что:

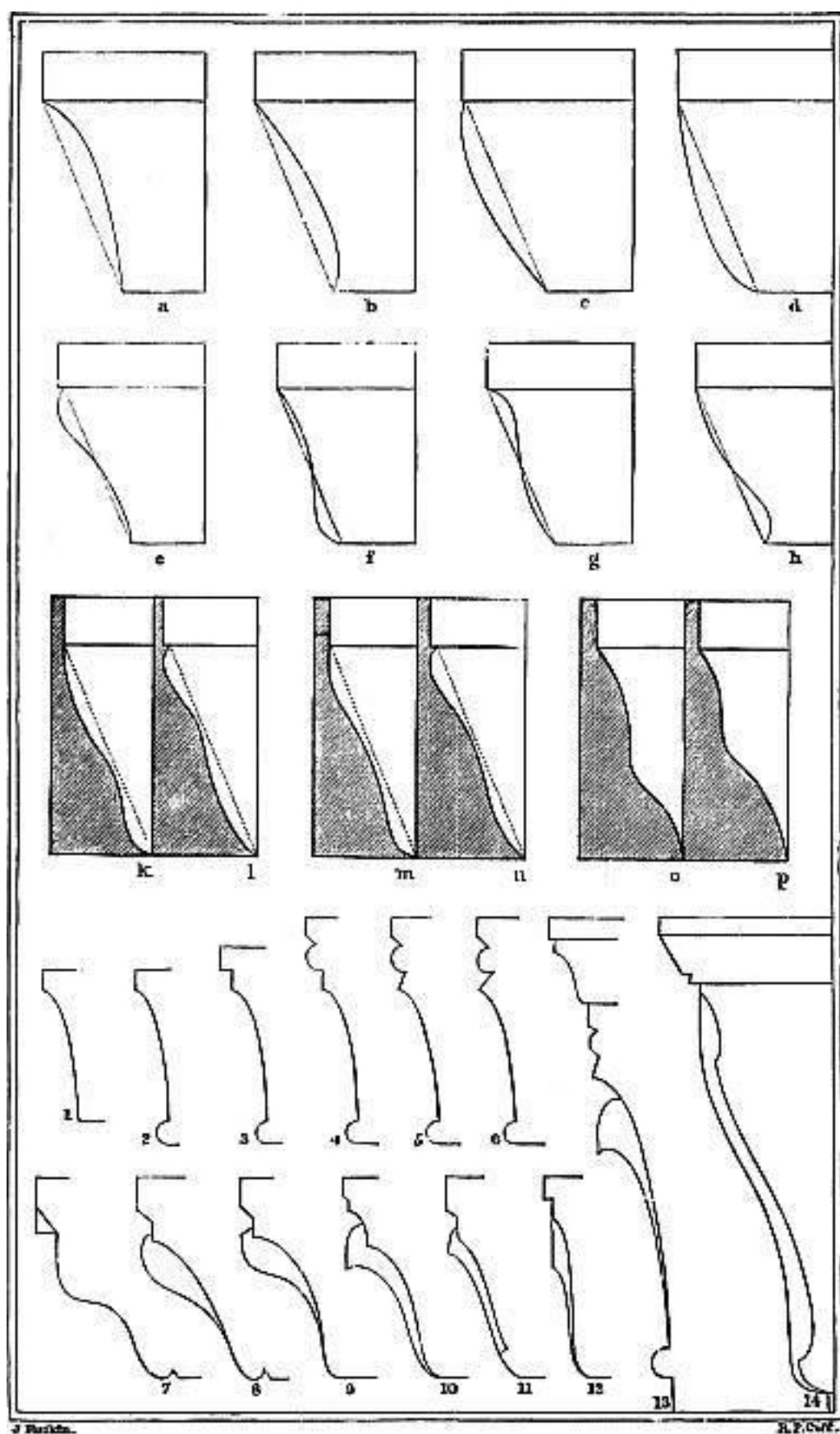
1. Что и карниз, и капитель, в зависимости от *наклона* их профиля или колокола, должны быть разделены на два больших порядка; в одном из которых орнамент выпуклый, а в другом - вогнутый. (Глава VI., § v.)
2. Что капитель, в зависимости от метода закручивания карниза для ее создания и объединения круглого стержня с квадратными счетами, подразделяется на пять основных форм, представленных на [фиг. XXII., стр. 119](#).
3. Что наиболее сложные капители были образованы настоящими или простыми капителями с общим карнизом, добавленным над их счетами. (Гл. IX., § XXIV.)

Таким образом, при рассмотрении декоративного оформления мы должны сначала проследить за обработкой двух больших ордеров карниза; затем за их объединением в пять капителей; затем за добавлением вторичного карниза к капителю, когда он будет сформирован.

§ III. Два больших порядка или семейства карнизов были выделены выше [нарис. V., стр. 69](#); и там же упоминалось, что в результате их сочетания возникло третье семейство. Сначала мы должны разобраться с двумя великими противостоящими группами.

Они были выделены на [рис. V](#). круговыми кривыми, проведенными по разные стороны одной и той же линии. Но теперь мы знаем, что в этих небольших элементах окружность обычно является наименее интересной кривой, которую мы можем использовать; и что было бы неплохо, поскольку капитель и карниз активны в своем выражении, использовать некоторые из более абстрактных естественных линий. Поэтому мы вернемся к нашему старому другу листу шалфея; и, взяв тот же его кусочек, что был у нас раньше, x у [лист VII](#)., мы нанесем его на линию карниза; сначала внутри него, придавая вогнутый вид карнизу, затем снаружи, придавая выпуклый вид карнизу. На всех рисунках, a , b , c , d , [таблица XV](#)., пунктирная линия имеет одинаковый наклон и представляет средний профиль основания карнизов (a , [рис. V](#)., [стр. 69](#)); в каждом случае на нее нанесен изгиб листа шалфея, сначала наиболее округлым изгибом вверх, затем наиболее округлым изгибом вниз; таким образом, мы имеем две разновидности, a и b , из семейства вогнутых, и c и d , из семейства выпуклых.

XV.



ПРОФИЛИ ДЛЯ КАРНИЗОВ.

§ IV. Эти четыре профиля будут представлять все простые карнизы в мире; представлять их, я имею в виду, как центральные типы: ибо в любом из профилей может быть задано бесконечное количество наклонов к пунктирной линии корня (которая на этих четырех рисунках всегда находится под одним и тем же углом); и на каждом из этих бесчисленных наклонов может быть нанесено бесчисленное разнообразие изгибов из каждого листа в лесу, и каждой ракушки на берегу, и каждого движения человеческих пальцев и фантазии; поэтому, если читатель желает получить что-то вроде числового представления о количестве возможных и красивых карнизов, которые могут быть созданы. могут быть основаны на этих четырех типах или корнях, и среди которых архитектору разрешено выбирать в соответствии с условиями его строительства и методом его компоновки, пусть он для начала запишет цифру 1 и запишет после нее шифры так быстро, как только сможет, не останавливаясь, в течение часа.

§ V. Однако ни один из типов не встречается в совершенстве изгиба, за исключением лучшей работы. Очень часто карнизы обрабатывают круглыми сегментами (с благородным, массивным эффектом, например, в церкви Святого Микеле Луккского) или с грубым приближением к более тонкой кривизне, особенно *a*, [плита XV.](#), которая часто бывает настолько маленькой, что нет смысла прилагать много усилий к ее изгибу. Он встречается в совершенно чистом виде в состоянии, представленном 1 из серий 1-6, [натабличке XV.](#), на многих византийских и раннеготических зданиях Венеции; в более развитой форме он становится профилем столичного колокола в поздней венецианской готике и в большей части лучшей северной готики. Он также представляет собой коринфскую капитель, в которой кривизна взята от колокола, чтобы быть добавленной в некотором избытке к кивающим листьям. Это самый изящный из всех простых профилей карниза и капители.

§ VI. *b* гораздо более редкий и менее управляемый тип: по той очевидной причине, что в то время как *a* является естественным состоянием линии, укорененной и прочной снизу, но изгибающейся под действием чрезмерного веса или свободно наклоняющейся, *b* податлива у основания и жестка на вершине. Однако у него есть несколько изысканных применений, особенно в сочетании, в чем читатель может убедиться, предварительно взглянув на внутреннюю линию профиля 14 на [Фото XV.](#)

§ VII. *c* является ведущим выпуклым или дорическим шрифтом, поскольку *a* является ведущим вогнутым или коринфским. Его отношение к лучшему греческому дорическому стилю в точности такое же, как отношение *a* к коринфскому; иными словами, кривизну следует брать от более прямой части изгиба и добавлять к более смелому изгибу, придавая ему внезапный поворот внутрь (как в коринфском "кивке наружу"), как читатель может видеть в капительнице Парфенона в Британском музее, где нижняя часть изгиба представляет собой *почти* прямую линию.⁸⁴ Но эти дорические и коринфские линии являются всего лишь разновидностями великих семейств, которые представлены центральными линиями *a* и *c*, включая не только дорическую капитель, но и все небольшие карнизы, образованные небольшим увеличением изгибас, которые так часто встречаются в греческих орнаментах.

§ VIII. *d* - это христианский дорический стиль, который, как я сказал (глава I., § XX.), был изобретен, чтобы заменить античный: это представитель великих византийских и нормандских семейств выпуклых карнизов и капителей, и, рядом с профилем *a*, самый важный из четырех, являющийся лучшим профилем для выпуклой капители, как *a* для вогнутой; *a* является лучшим

выражением упругой линии, вставленной вертикально в стержень, и d эластичной линии, вставленной горизонтально и поднимающейся навстречу вертикальному давлению.

Если читатель взглянет на расположение ветвей деревьев, он обнаружит, что они обычно делятся на эти два семейства, a и d : они поднимаются из ствола и кивают ему, как a , или они внезапно изгибаются из него и поднимаются в соответствии с ним, как в d ; но они только случайно проявляют тенденцию к линиям b или c . Ветви, которые опускаются, когда они отрываются от дерева, также описывают кривую d в множество экземпляров, но с обратным расположением; их соединение со стеблем находится на его вершине, их побеги изгибаются в более округлую форму.

§ IX. Поскольку это две основные группы, следующей мы должны отметить объединенную группу, образованную вогнутыми и выпуклыми линиями, соединенными в различных пропорциях кривизны, так что вместе они образуют перевернутую кривую оgee, представленную в одном из ее самых красивых состояний линией ледникаа, на [Фото VII](#). Я бы предпочел использовать эту линию, чем какую-либо другую, для формирования моей третьей группы карнизов, но поскольку она слишком велика и почти слишком изящна, мы возьмем вместо нее линию со стороны Маттерхорна, e f , [Фото VII](#). Для единообразия я сохраняю наклон пунктирной линии таким же, как на первичных формах; и, применяя эту кривую Маттерхорна в ее четырех относительных положениях к этой линии, я получаю типы четырех карнизов или капителей третьего семейства, e , f , g , h , на [рисунке XV](#).

Однако это общие типы только до тех пор, пока их линия состоит из одной короткой и одной длинной кривой, и что они представляют четыре условия обработки каждой такой линии; а именно, самая длинная кривая вогнута в e и f , и выпуклая в g и h ; и точка обратного изгиба установлена высоко в e и g , и низко в f и h . Относительная глубина дуг или характер их кривизны не могут быть приняты во внимание без учета сложности системы, которую мое пространство не допускает.

Из четырех образованных таким образом типов большое значение имеют e и f ; два других используются редко, поскольку кажутся слабыми из-за того, что самая короткая кривая является вогнутой: профили e и f , используемые для карнизов, обычно имеют более широкий размах и несколько большее равенство между ветвями кривой; но приведенные здесь лучше отражают структуру, применимую к капителям и карнизам безразлично.

§ X. Очень часто при дальнейшей обработке профилей e или f их изгибу добавляется еще один выступ, чтобы соединить его с верхними или нижними элементами карниза или капители. Я не рассматриваю это дополнение как формирующее другое семейство карнизов, потому что ведущая и эффектная часть изгиба в них, как и в других, представляет собой единый выступ; а добавленный изгиб - это просто менее резкое завершение его сверху или снизу: тем не менее, эта группа имеет настолько большое значение в более богатых видах орнамента, что мы должны представить ее в достаточной степени. Мы получим его подобие, просто продолжив линию стороны Маттерхорна, из которой ранее мы взяли лишь фрагмент. Вся линия от e до g на [рисунке VII](#)., очевидно, состоит из трех кривых неодинаковой длины, которые, если мы назовем самую короткую 1, промежуточную 2 и самую длинную 3, расположены там в порядке 1, 3, 2, считая вверх. Но, очевидно, мы могли бы также использовать схемы 1, 2, 3 и 2, 1, 3, дающие нам три четкие линии, совершенно независимые от положения, которые, будучи применены к одному общему пунктирному склону, дадут каждая по четыре карниза, или всего двенадцать. Из них

шесть наиболее важных - те, у которых самая короткая выпуклая кривая: они даны светлым рельефом от *k* до *p*, [фотография XV.](#), и, если перевернуть страницу вверх ногами, остальные шесть будут видны в темном рельефе, только небольшие вертикальные участки тени внизу не следует рассматривать как их части, они допускаются только для того, чтобы дать полный профиль наиболее важных карнизов при освещении.

§ XI. В этих типах, как в *e* и *f*, единственным общим условием является то, что их линия должна состоять из трех кривых разной длины и разного расположения (глубина дуг и радиус кривизны не принимаются во внимание). Они расположены тремя парами, каждая пара представляет собой две позиции одной и той же целой линии; так что, пронумеровав составляющие кривые в порядке величины и считая в сторону увеличения, они будут выглядеть следующим образом—

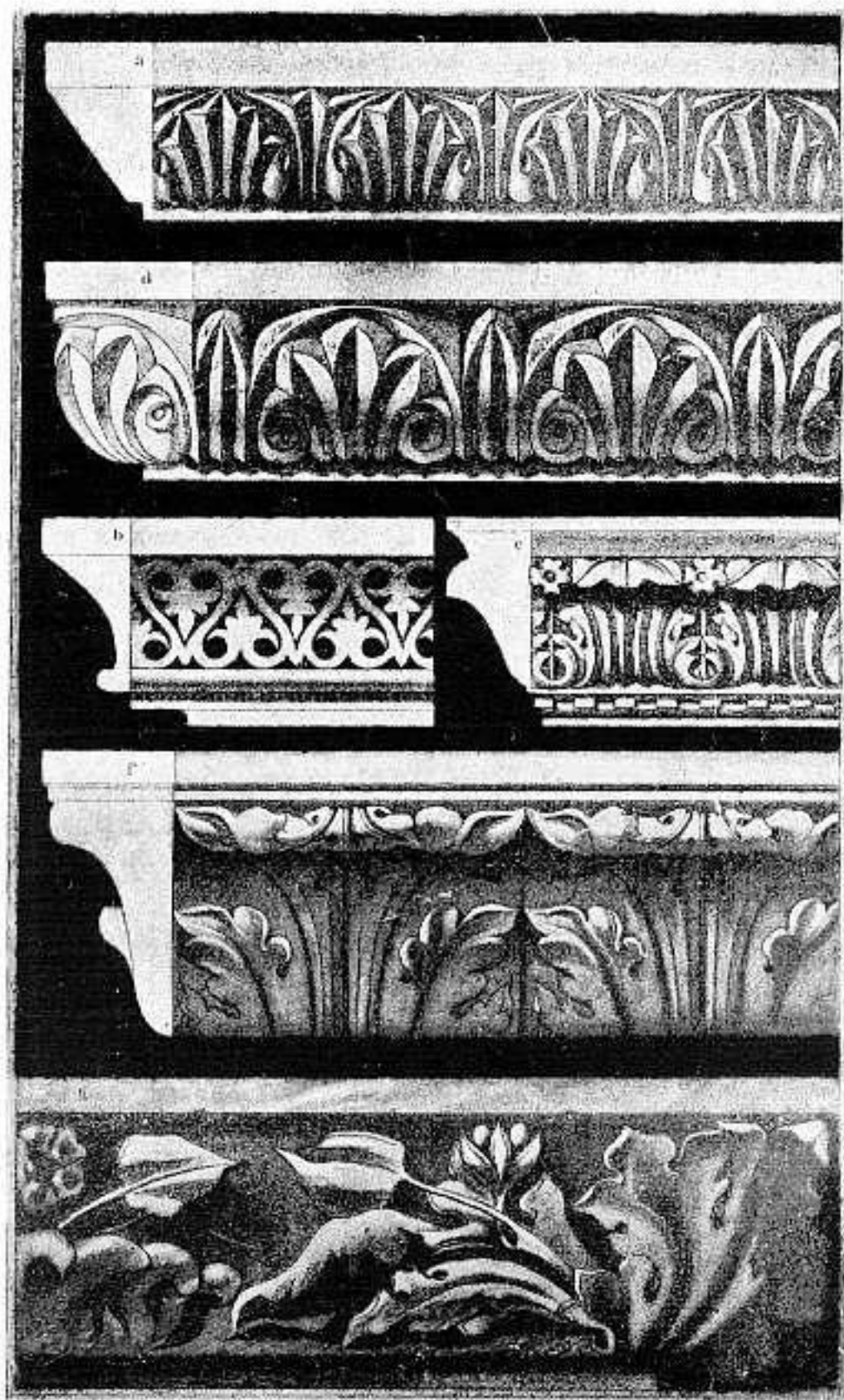
<i>k</i>	1, 2, 3,
<i>л</i>	3, 2, 1,
<i>м</i>	1, 3, 2,
<i>н</i>	2, 3, 1,
<i>о</i>	2, 1, 3,
<i>р</i>	3, 1, 2.

m и *n*, которые являются *линией Маттерхорна*, являются самыми красивыми и важными из всех двенадцати; *k* и *l* следующие; *o* и *p* используются только для определенных условий вырезания цветов на поверхности. Обратные стороны (темные) *k* и *l* также приносят значительную пользу; остальные четыре почти никогда не используются в хорошей работе.

§ XII. Если бы мы добавили четвертую кривую к ряду компонентов, у нас было бы еще сорок восемь карнизов: но нет смысла развивать систему дальше, поскольку такие конструкции очень редки и легко разбиваются на более простые типы с определенными произвольными дополнениями, подобранными в их особом месте; и, в большинстве случаев, отчетливо отделены от основной кривой, как во внутренней линии № 14, которая представляет собой форму типа *e*, самая длинная кривая, *т.е.*, самая низкая, имеющая наибольшую кривизну, и каждой ветви противостоит короткая противоположная кривая на ее концах, самая длинная кривая. выпуклая конечность за счет вогнутой, вогнутое за счет выпуклой.

§ XIII. Таковы, таким образом, большие семейства профильных линий, на которые могут быть разделены все карнизы и капители; но их лучшие примеры объединяют два таких профиля способом, который мы не сможем понять, пока не рассмотрим дальнейший орнамент, которым наполнены профили. И при этом мы должны, ради ясности, учитывать, во-первых, природу самих рисунков, а затем способ их вырезания.

XVI.



УКРАШЕНИЕ КАРНИЗА.

§ XIV. На [фото XVI.](#), напротив, я собрал несколько наиболее характерных средневековых примеров обработки простейших профилей карнизов: самый верхний, *a*, является чистым основанием карнизов собора Святого Марка. Второй, *d*, представляет собой христианский дорический карниз, здесь обозначенный буквами *d* во избежание путаницы, его профиль - *d* с [пластины XV.](#) выделено жирным шрифтом, и здесь видно с левой стороны, действительно нарисовано, хотя и дополнено орнаментом, чтобы показать способ поворота угла. Это тоже из собора Святого Марка. Третий, *b*, является *b* из [листа XV.](#) рисунок был инкрустирован черным, потому что его офис находился внутри собора Святого Марка, где было слишком темно, чтобы разглядеть скульптурный орнамент на необходимом расстоянии. (Два других простых профиля, *a* и *c* из [листа XV.](#), были бы оформлены таким же образом, но здесь не требуется приводить пример, поскольку профиль *a* встречается так часто, что ему будет отведена отдельная страница в следующем томе; а *c* можно увидеть почти в каждом магазине Лондона, поскольку это карниз в виде обычного греческого яйца.) Четвертый, *e* на [Фото XVI.](#), представляет собой переходный карниз, переходящий от византийской к венецианской готике: *f* - полностью развитый венецианский готический карниз, основанный на византийских традициях; и *g* совершенный ломбардско-готический карниз, основанный на пизанских романских традициях и ярко выраженный благороднейшим северным элементом, ломбардская жизненность сдерживается классическими моделями. Я считаю это идеальным карнизом, причем высочайшего качества.

§ XV. Теперь в дизайне этой серии украшений следует отметить два основных момента; первый, что все они, кроме *b*, отчетливо уходят корнями в нижнюю часть карниза и поднимаются к вершине. Такое расположение неизменно во всех лучших карнизах и капителях; и это важно для выражения поддерживающей силы обоих. Это прямо противоположно системе *бегущих* карнизов и *окантованных*⁸⁵ капителей, в которых орнамент проходит вдоль них горизонтально или обвивается вокруг них, как на лепнине в ранней английской капительнице, а листва - во многих украшенных. Такие карнизы возникли из-за неправильного применения бегущих украшений, которые присущи архивольтам, косякам и т. Д., К элементам, выполняющим определенные опорные функции. Усик может благородно повторять очертания арки, но не должен стелиться по карнизу, не должен обвивать или перевязывать капитель; для выражения этих черт важно, чтобы их орнамент имел упругую направленную вверх пружину; и поскольку надлежащий профиль изгиба - это профиль ветви дерева, как мы видели выше, поэтому правильное расположение его дальнейшего орнамента - это то, что лучше всего выражает силу корней и восхождения, такую как у листвы.

Есть некоторые очень интересные исключения из этого правила (мы скоро увидим любопытное); и в выполнении самого правила мы можем видеть постоянные послабления, принимаемые великими дизайнерами, и кратковременные нарушения его, подобные тем, о которых говорилось выше, в отношении других законов орнамента — нарушения, которые служат для нашего освежения и для увеличения удовольствия от общего соблюдения; и это одна из особых красот карниза, который, укореняясь в сильных центральных гроздьях, позволяет некоторым своим листьям лениво опадать, как поникшие внешние листья естественного растения. гроздь делает это часто; но в тот самый момент, когда она это делает, чтобы не потерять ни капли своей выразительной силы, плодоножка выбрасывается вверх над вялыми листьями, абсолютно вертикальная, настолько более жесткая и прочная, чем остальная часть растения, насколько слабее опадающие листья. Прикройте это пальцем, и карниз развалится на куски, как развязанный букет.

§ XVI. Есть некоторые примеры, в которых, хотя реальное расположение представляет собой бегущий стебель, отбрасывающий листья вверх и вниз, расположение листьев придает карнизу почти такую же эластичность и организованность, как если бы они были правильно укоренены; и другие, такие как *b*, где перевернутая часть орнамента теряется в тени, а общее выражение силы получает нижний элемент. Этот карниз, тем не менее, сразу почувствуется, что он уступает остальным; и хотя нам часто приходится восхищаться узорами такого рода, которые были бы изысканны, не будь они так неуместны, читатель обнаружит, что они встречаются редко и свидетельствуют об упадке стиля; в то время как большая масса окантованных капителей тяжеловесна и бесполезна, это просто скопления беспорядочной скульптуры, обмотанной вокруг конца шахты, как если бы она окунула ее в массу расплавленного орнамента, как стеклодув погружает свою выдвнутую трубку в металл, и вывела ее наружу. наберите количество, липко прилипшее к его концу. У нас в Англии много столиц такого рода: одни из худших и тяжеловесных в хоре Йорка. Более поздние капители итальянской готики производят такой же эффект, но по другой причине: их структура совершенно чиста и основана на коринфском типе; и именно ветвящаяся форма головок листьев разрушает эффект их организации. С другой стороны, некоторые итальянские карнизы, которые на самом деле состоят из бегущих усиков, отбрасывающих листья в овальные промежутки, настолько массивны в своей обработке и настолько четко очерчены в своих вертикальных и дугообразных линиях, что они почти так же предполагают опору, как если бы они были расположены на корневой системе. Карниз такого типа используется в церкви Святого Микеле Луккского (Фото VI. в "Семи светильниках" и XXI. здесь), и с изысканной пристойностью; ибо этот карниз является одновременно венцом для истории, находящейся под ним, и фундаментом для того, что находится над ним, и поэтому объединяет силу и эластичность линий, присущих карнизу, с покорностью и простиранием тех, которые присущи фундаменту.

§ XVII. Таким образом, это первый момент, требующий общего внимания в рисунках на [табличке XVI](#). Второе - это разница между свободой северного фасада и изысканностью классических карнизов в связи с тем, что было изложено в [Приложении 8](#). Карнизы, *a*, *d* и *b*, относятся к одному и тому же времени, но они демонстрируют странную разницу в характере мастера: в *b* представлена единственная копия классической мозаики; и с ней связано множество резных карнизов, которые аналогичным образом являются простыми копиями греческих и римских лепных украшений в виде яиц и стрел. Но карнизы *a* и *d* не являются копиями ничего подобного: идея их создания действительно заимствована из греческого орнамента из жимолости, но их резьба никоим образом не является ни греческой, ни византийской по характеру. Византийцы были вялыми переписчиками: эта работа столь же энергична, как и ее оригинал; энергична не по количеству работы, а по ее духу: ленивый человек, вынужденный к тяжелому труду, может покрыть большие пространства свидетельствами своей слабости или накопить свою тупость в виде богатого скопления хлопот, но это все равно накопленная усталость. Человек, который вырезал эти два самых верхних карниза, не жалел времени: за полчаса сделал столько карнизов, сколько мог, но не потерпел ни малейшего следа ошибки в изгибе или затупленности края. Его работа абсолютно недоказуема; пронизательна и правдива, как сама Природа; в ней заключена вся его сила, и он сосредоточен на том, чтобы каждая ее линия была четкой и правильной: в нем есть верная энергия: мы увидим, что из этого карниза что-то получится: парень, который инкрустировал другой (*b*), останется там, где он есть, навсегда; и когда он инкрустирует один лист вверх, инкрустирует другой вниз - и так будет колебаться вверх и вниз

всю вечность; но человек *a* и *d* прорубит себе путь вперед, иначе нет ни правды в ремесле, ни упрямства в камне.

§ XVIII. Но в этих двух карнизах есть еще кое-что примечательное, помимо их энергии: в отличие от *b* или греческих узоров в виде жимолости или яиц, они *натуральные*. Греческий карниз в виде яйца и стрелы - это бессмысленный карниз, очень благородный по своим линиям, но совершенно абсурдный по смыслу. Стрелы не имели ничего общего с яйцами (по крайней мере, со времен Леды), ни так называемые стрелы не похожи на стрелы, ни яйца не похожи на яйца, ни жимолость не похожа на жимолость; все они сведены к монотонной последовательности ничего, приятной для глаза, бесполезной для мысли. Но эти христианские карнизы, насколько это возможно, наводят на размышления; в них нет и десятой доли работы, которая есть в греческих стрелках, но, насколько можно судить по этой работе, она имеет последовательный замысел; с наименьшим количеством возможных надрезов и самой простой формы, они предполагают истинное изображение гроздей листьев, каждый лист с центральным углублением от корня до кончика, и это отчетливо видно почти на любом расстоянии от глаза и почти при любом освещении.

§ XIX. Итак, здесь видны два великих новых элемента; энергия и натурализм: Жизнь с подчинением законам Бога и любовью к его делам; это христианство, имеющее дело со своими классическими моделями. Теперь вернемся к тому, что я сказал в [главе 1](#). § XX. об этой ее работе и изобретении новой дорической линии; затем перейдем к тому, что было сказано выше (§ VIII.) относительно этой новой дорической формы и ветвей деревьев; а теперь к доказательству в виде обрезки листьев на той же дорической части, и посмотрим, как все начинает складываться.

§ XX. Мы сказали, что из этих двух карнизов, *a* и *d*, что-нибудь получится. В *e* и *f* мы видим, что из них что-то *получилось*: *e* также из собора Святого Марка и является одним из самых ранних примеров в Венеции перехода от византийского карниза к готическому. Он уже необычно развит; между гроздьями листьев были добавлены цветы, а сами листья загнуты: и обратите внимание на хорошо направленную мысль скульптора в этом загибе; - старые надрезы внизу сохранены, и их чрезмерная жесткость является одним из доказательств раннего строительства карниза; но эти надрезы теперь обозначают *нижнюю* поверхность листа; и вот, когда он переворачивается, на его вершине вы видите настоящие *ребра*. Посмотрите на верхнюю и нижнюю поверхность капустного листа и посмотрите, какие быстрые шаги мы совершаем.

§ XXI. Пятый образец (*f*) был вырезан в 1347 году; он взят из гробницы Марко Джустиниани в церкви Святых Иоанна и Павла и в полной мере демонстрирует характер центральной венецианской готики. Все линии теперь мягкие и волнистые, хотя и эластичные; острые надрезы превратились в глубоко собранные складки; впадина листа полностью выражена снизу, а его края слегка подсвечены и разделены на несколько долей, а их ребра изящно очерчены вверх. (Цветок между ними отсутствует лишь случайно; в большинстве случаев он встречается на карнизах.)

Но в обоих этих карнизах читатель заметит, что, хотя натурализм скульптуры неуклонно растет, классический формализм все еще сохраняется. Листья точно пронумерованы и строго расставлены по своим местам; это листья на посту, и они не смеют ни пошевелиться, ни помахать ими. Они имеют форму листьев, но не функции, “имеющие форму знания, но отрицающие его силу”. Что это значит?

§ XXII. Оглянитесь на XXXII-й параграф первой главы, и вы поймете его значение. Эти карнизы - венецианская церковная готика; христианский элемент, борющийся с формализмом папства, — папства, являющегося полностью языческим во всех своих принципах. Этот официоз листьев и ребер означает апостольскую преемственность, и я не знаю, сколько еще, и уже готовится к повторному переходу к старому язычеству и Возрождению.⁸⁶

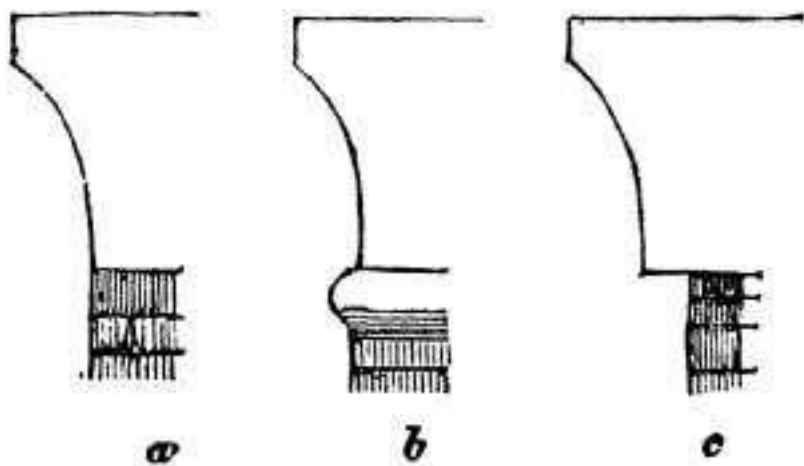
§ XXIII. Теперь посмотрите на последний карниз (*g*). Таков протестантизм — легкий налет инакомыслия, едва ли равный расколу, в этих опадающих листьях, но истинная жизнь во всем этом. Все формы прорвались и были отправлены бог знает куда, но корни держались крепко; и сильный сок в ветвях; и, что лучше всего, хорошие плоды созревали и раскрывались прямо к небесам и прямо перед ними, хотя некоторые листья лежали в пыли.

Теперь понаблюдайте. Карниз *f* символизирует язычество и папизм, оживленные слиянием христианства и природы. То хорошее, что в нем есть, его жизнь, правдивость и свобода - все, что в нем есть, - это протестантизм в его сердце; жесткость и безжизненность - это его католицизм. Это образ мыслей фра Анджелико в монашеском одеянии — христианство до Реформации. В карнизе *g* во всей полноте присутствует элемент ломбардской жизни, лишь с примесью некоторого цвета и формы классицизма — благо классицизма; столько метода и формализма, сколько соответствует жизни и подходит для нее: сдержанность в определенных границах, единство в основе, простота великолепного профиля, — все это здоровые классические элементы, сохраненные: остальное - реформация, новая сила и обретенная свобода.

§ XXIV. Есть еще один момент, который особенно бросается в глаза. Листья совершенно естественны по своему общему характеру, но они не принадлежат к определенному виду: и после того, как вначале они были чем-то вроде листьев капусты, в конце один из них внезапно становится листом плюща. Теперь я не знаю, что и сказать по этому поводу. Я знаю, что это действительно классический символ; он в высшей степени характерен для южных работ и заметно отличается от северного орнамента, в котором был бы дуб, или плющ, или яблоня, но не что-либо еще, и не две вещи в одной. Это, повторяю, явно классический элемент; но хороший или плохой элемент, я не уверен; — является ли это последним отмирающим следом кентавризма и других чудовищ; или же это имеет изобразительное назначение, законное в архитектуре (но никогда в живописи), и его справедливо сохранил христианский скульптор, чтобы выразить работу того духа, который прививает одну природу к другой и различает закон в ее членах, борющихся против закона своего разума.

§ XXV. Итак, поскольку это наиболее заметные моменты в духе как рисунка, так и резьбы, мы должны теперь вернуться к вопросу, предложенному в § XIII., и понаблюдать за изменениями формы профиля, которые произошли в результате изменения контуров листы; ибо до § XIII. мы, как обычно, рассматривали возможные условия формы абстрактно; способы, которыми они были выведены друг из друга на практике, требуют, в свою очередь, следования. Как были изобретены греческие дорические или греческие карнизы *ogee*, определить нелегко, и, к счастью, это мало подходит для нашей настоящей цели; поскольку средневековые карнизы *ogee* получили собственное независимое развитие, начиная с первого типа вогнутого карниза *a* на [Фото XV](#).

Рис. LXIII.

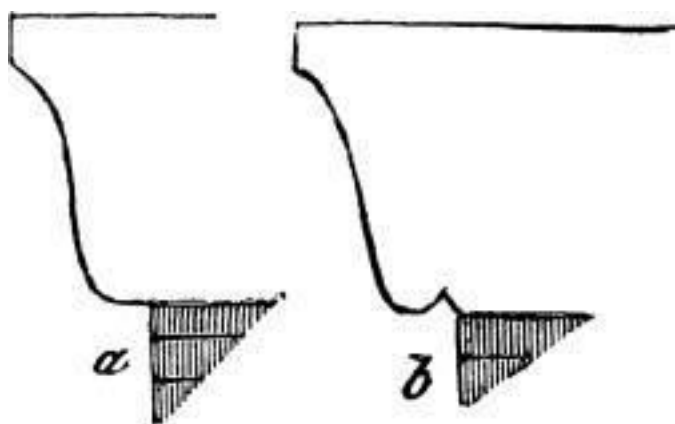


§ XXVI. Этот карниз в самой простой работе получается совершенно чистым, но в готовой работе быстро почувствовалась неровность в его соединении со стеной под ним, где он был установлен, как здесь, на *a*, [рис. LXIII.](#), победить который можно было, только скрыв такое пересечение в полосе тени. Существовало два способа получения этого бруса: первый - с помощью выступающего валика у подножия карниза (*b*, [рис. LXIII.](#)), другой - сдвинув весь карниз немного вперед (*c*, [Рис. LXIII.](#)). Из этих двух методов возникают две группы карнизов и капителей, которые мы будем рассматривать последовательно.

§ XXVII. Первая группа. С рулетом у основания (*b*, [рис. LXIII.](#)). Цепочка его следования представлена от 1 до 6 на [табличке XV.](#): 1 и 2 - это уже пройденные этапы, как показано на [фиг. LXIII.](#); и в них используется профиль карниза *a* из [листа XV.](#) или усовершенствованное состояние *b* из [рис. V.](#), [стр. 69](#), выше. Теперь, сохраняя тот же уточненный профиль, замените его условием, *f* из [рис. V.](#) (и там учтено), над рулоном вот здесь, и у вас получится 3, [Пластина XV.](#) Эти накладные счета сразу показались жестковатыми из-за угла их выступания; но вы знаете, что делать с углом, когда он жесткий. Сделайте на нем простейшую фаску (*a* или *b*, [рис. LIII.](#), [стр. 287](#), выше), но только на видимой стороне, и у вас есть [рис. 4](#), [табличка XV.](#) (верхний камень заглубляется, чтобы у вас было место для снятия фаски). Теперь этот [рис. 4](#) - профиль ломбардских и венецианских ранних капителей и карнизов, исчисляемый десятками тысяч; и это продолжается в поздней венецианской готике, с той лишь разницей, что с течением времени вертикальная линия на вершине первоначального карниза начинает наклоняться наружу и через ряд лет поднимается, подобно ореховой палочке в руке прорицателя: — но как медленно! каменный циферблат, который поворачивается всего на 45 градусов за три столетия, и через промежуточное состояние 5 переходит в 6 и так остается.

Проследивая эту цепочку, я сохранил все профили одинаковой высоты, чтобы упростить сравнение; выбранная глубина примерно промежуточна между той, которая обычно используется для карнизов, с одной стороны, которые часто немного короче, и капителями, с другой, которые часто немного глубже.⁸⁷ И следует отметить, что профили 5 и 6 используются в основном в капителях, в то время как 4 сохраняется в карнизах до последнего времени.

Рис. LXIV.



§ XXVIII. Вторая группа (с, [рис. LXIII.](#)). Если нижний угол, который сразу показался твердым, скруглить, мы получим форму *a*, [рис. LXIV.](#) Затем передняя часть изогнутой линии декорируется, как мы видели; *a* окончание декорированной поверхности отмечается надрезом, как при обычной фаске, как показано здесь на *b*. Я полагаю, что это было простым происхождением большинства венецианских карнизов *огее*; но они еще более усложняются изгибами, придаваемыми покрывающей их листве. В обычных греческих карнизах, а также в *a* и *d* на [фото XVI.](#) декор *вырезан* по внешнему профилю, без каких-либо намеков на внутреннюю поверхность другого контура. Но на нижеследующих листовых карнизах украшение представлено как *наложенное* на один из ранних профилей и имеет свой собственный внешний контур; который, действительно, является истинным профилем карниза, но под которым, более или менее, виден или предполагается более простой профиль, которым заканчиваются все насечки резца. Часто оказывается, что этот нижний профиль представляет собой какое-либо условие типа *a* или *b*, [рис. LXIV.](#); и профиль створки должен быть другим изгибом *огее* с его максимальным изгибом вверх, а не вниз, пересекающим край карниза сверху, так что весь профиль можно рассматривать как состоящий из двух изгибов *огее*, уложенных, как упакованная селедка, голова к хвосту. Рисунки 8 и 9 на [табличке XV.](#) иллюстрируют это расположение. Рис. 7 - это более тяжелый контур, несомненно, составленный таким же образом, но я не выделил самый внутренний профиль, и я привел его здесь только для завершения серии, которая, с 7 по 12 включительно, иллюстрирует постепенное ограничение контура листа, от его самого смелого выступа на карнизе до его самого скромного использования в капители. Это изменение, однако, указывает не на разницу в возрасте, а просто на должность и положение: карниз 7 взят из гробницы дожа Андреа Дандоло (1350) в соборе Святого Марка, 8 - с балдахина над дверью примерно того же периода, 9 - с гробницы догарессы Аньезе Веньер (1411), 10 - с гробницы Пьетро Корнаро (1361), [88](#) и 11 - с гробницы Андреа Морозини (1347), все в церкви Сан-Джованни. и Паола, все они являются карнизом профили; и, наконец, 12 из капители герцогского дворца работы четырнадцатого века.

§ XXIX. Теперь читатель, несомненно, заметит, что в трех примерах, с 10 по 12, контур листа отличается от контура листа 7, 8 или 9. Это различие особенно существенно. Я всегда хотел, чтобы читатель теоретически рассматривал капитель как средоточие карниза; но на практике часто случается, что карниз, напротив, представляет собой развернутую капитель; и одна из самых богатых ранних форм византийского карниза (не приведена на [фото XV.](#), поскольку ее отдельный характер и важность требуют отдельного изучения) является не чем иным, как

развернутым продолжением нижнего ряда листьев аканта на коринфской капительнице. От этого карниза, по-видимому, произошли другие, например, е на [рисунке XVI.](#), на котором контур аканта перепутан с контуром жимолости, а розетка в центре коринфской капители вставлена между ними; и, таким образом, их формы все больше и больше приближаются к формам, заимствованным из самого карниза. Теперь, если лист имеет контур 10, 11 или 12, [фото XV.](#), профиль либо фактически представляет собой капитель, либо карниз, производный от капители; в то время как, если лист имеет контур 7 или 8, профиль либо фактически представляет собой карниз, либо капитель, производную от карниза. Там, где византийцы используют акант, лангобарды используют персепольский водяной лист; но соединение карнизов и капителей точно такое же.

§ XXX. Однако до сих пор мы рассматривали характерные черты профиля, которые являются общими как для карниза, так и для капителя. Теперь мы должны отметить, какие дополнительные декоративные особенности принадлежат самой столице или являются результатом теоретического объединения одного в другое.

Вернемся к [рис. XXII.](#), [стр. 110](#). Приведенные там пять типов представляли пять различных методов концентрирования основания карнизов, а на [рис. V](#). Теперь столько профилей карнизов, сколько было разработано на [фото XV](#). исходя из этого основания карниза, представленного пунктирным наклоном, к каждому из пяти типов, показанных на [фиг. XXII.](#), — применяются просто в *a* и *b*, но с дальнейшими модификациями, вызванными их усечением или ответвлениями, в *c*, *d* и *e*.

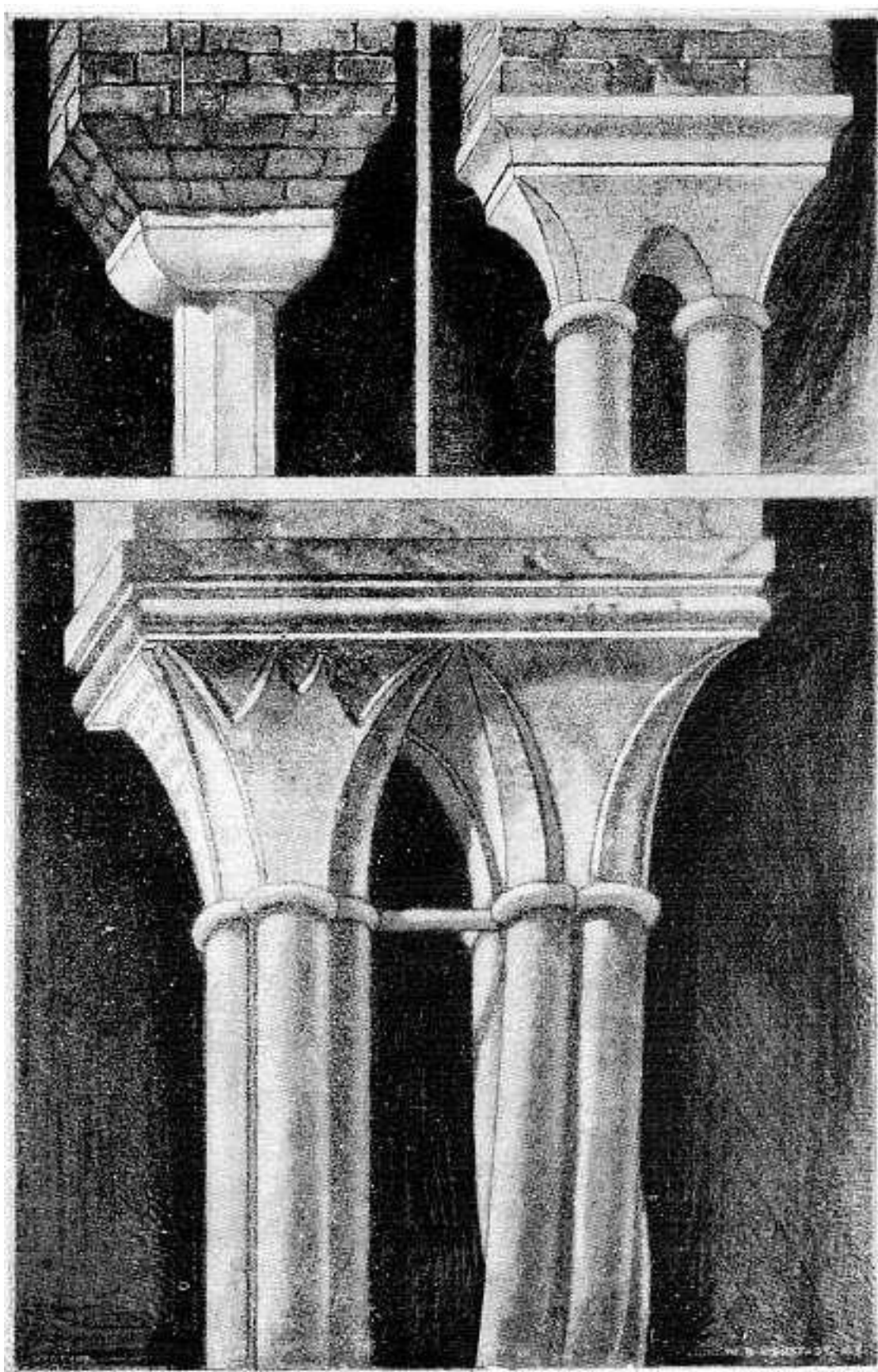
Затем, когда эти профили карнизов нанесены с такой длиной и наклоном, которые подходят для капителей, вступает в силу дальнейшее условие, описанное в главе IX. § XXIV., и любой из карнизов на [фото XV](#). может стать *счетом* капитала, сформированного из любого другого капитала или из самого себя. Бесконечность форм, возникающих таким образом, не может, как вполне можно предположить, быть представлена или каталогизирована в отведенном нам в настоящее время пространстве; но читатель, однажды овладевший принципом, легко сможет самостоятельно исследовать синтаксис всех примеров, которые могут прийти ему в голову, и я здесь лишь в качестве своего рода упражнения представлю ему несколько из тех, с которыми он чаще всего встретится в своих венецианских исследованиях или которые иллюстрируют до сих пор не затронутые моменты в расположении счетов.

§ XXXI. На [листе XVII](#). капитель сверху, с левой стороны, представляет собой максимально грубое соединение простого христианского дорического карниза, *d* из [листа XV](#). Древко восьмиугольное, и капитель вырезана не под него, а квадратная у основания; и изгиб его профиля выступает на двух его сторонах больше, чем на двух других, так что счета получаются продолговатыми, чтобы нести продолговатую массу кирпичной кладки, разделяющую один из верхних фонарей ломбардской колокольни в Милане. Неловкое растягивание кирпичной кладки, чтобы сделать то, что должна была сделать столица, очень примечательно. Здесь нет вторых накладных счетов.

§ XXXII. Рисунок справа, сверху, показывает простое, но идеальное выполнение всех требований, при выполнении которых первый пример не удался. Масса переносимой кирпичной кладки точно такая же по размеру и форме; но вместо того, чтобы укладывать ее в одну шахту, она состоит из двух шахт меньшей площади (сравните [гл. VIII.](#), § XIII.), и все необходимое расширение теперь изящно достигается их объединенными капителями,

высеченными из одного камня. Возьмите сечение этих капителей через их угол, и ничего не может быть проще или чище; оно составлено из 2 [на листе XV.](#), использованном для самой капители, с с на [рис. LXIII.](#) используется для счета; читатель вряд ли мог бы получить более аккуратный синтаксический материал для первого урока. Если сечение брать через боковую часть колокола, то заглавным профилем будет основание карнизов, а на [рис. V.](#) с добавленным валиком. Эта капитель несколько примечательна тем, что ее стороны совершенно прямые, некоторая небольшая кривизна является обычной в таком смелом масштабе; но тем лучше она выглядит как первый пример, поскольку метод уменьшения относится к *порядку*, [показанному на,, рис. XXII., стр. 110](#), и с вогнутым вырезом, как на [рис. XXI., стр. 109](#). Эти две капители взяты из монастыря Веронского кафедрального собора.

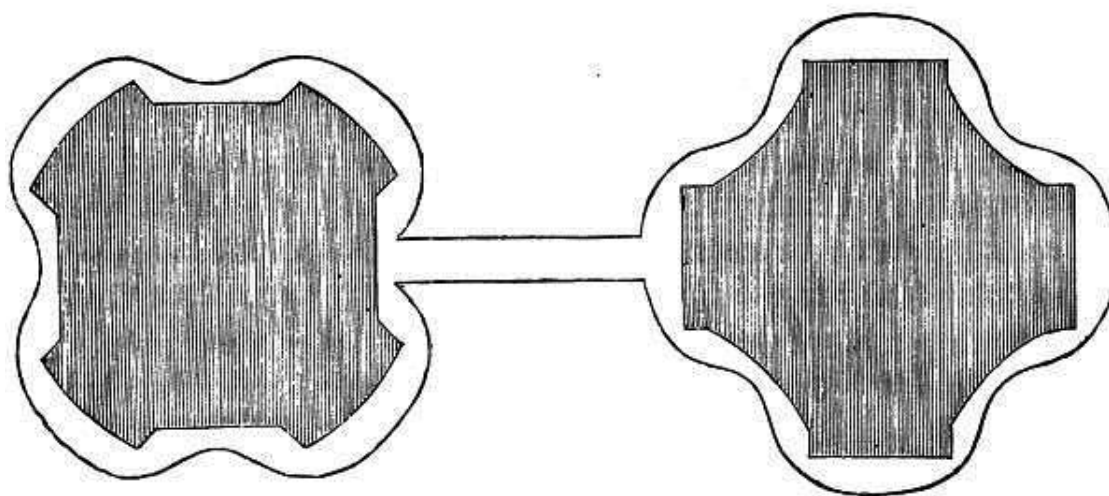
XVII.



ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ.

ВОГНУТАЯ ГРУППА.

Рис. LXV.



§ XXXIII. Самая нижняя фигура на [табличке XVII.](#) представляет собой изысканно отделанный образец того же типа, принадлежащий святому Зенону Веронскому. Выше, в пункте 2, на [табличке II.](#), был приведен план шахт, но я непреднамеренно изменил их расположение: сравнивая этот план [стабличкой XVII.](#), [табличкой II.](#) его нужно держать вверх ногами. Капители с соединяющей их лентой вырезаны из одного блока; их профиль представляет собой адаптацию 4-й [пластины XV.](#) с наложенным простым надгробием. Этот метод сокращения соответствует порядку *d* на [рис. XXII.](#), но особенность обращения с их усечением в высшей степени интересна. [Рис. LXV.](#) представляет планы капителей у основания, затененные части которых представляют собой колокола: открытая линия, валик с соединяющей его лентой. Будет видно, что раструб одного из них полностью противоположен раструбу другого: угловые усечения в обоих изогнуты как горизонтально, так и прямолинейно; но в одном их изгиб выпуклый, а в другом - вогнутый. [Табличка XVII.](#) продемонстрирует эффект обоих, с более дальними надрезами одинаковой глубины на боковой стороне того, что с вогнутым усечением, которые в сочетании с остальным его необычайно смелым и отточенным исполнением создают впечатление, что его форма была придана скорее взмахами меча, чем тупыми усилиями стамески. Его мастер гордился им, как только мог: он написал свое имя на его фасаде (я хотел бы, чтобы побольше его товарищей были столь же добродушно тщеславны), и прекрасный камень навеки провозглашает: "АДАМИНУС ДЕ САНКТО ДЖОРДЖИО, Я СЧАСТЛИВ".

§ XXXIV. Читатель легко поймет, что изящество этого вида усечения, каким он видит его на [листе XVII.](#), вскоре навело на мысль сократить его до растительных очертаний и наложить, так сказать, четыре заживляющих листа на раны, нанесенные мечом. Эти четыре листа на усечениях капителя соответствуют четырем листьям, которые, как мы видели, подобным же образом простираются над выступами основания и, по мере увеличения изящества исполнения, образуют одну из самых красивых групп капителей, когда-либо изобретенных готическими мастерами; она представлена двумя совершенными типами капителей венецианских колонн Пьяцетта. Но эта чистая группа является изолированной; она остается в первозданной простоте своей концепции далеко в тринадцатом веке, в то время как вокруг нее возникает множество

других форм, подражающих древнему коринфскому, и в которых другие, более молодые листья пышно разрастаются среди первичной четверки. Разновидности их группировки мы перечислим ниже: здесь необходимо отметить одну общую характеристику для всех них.

§ XXXV. Читателю неоднократно говорили⁸⁹, что существует два, и только два, настоящих порядка капителей, первоначально представленных коринфским и дорическим; и отличающиеся вогнутыми или выпуклыми контурами их колоколен, как показано пунктирными линиями на е, [рис. V., стр. 65](#). И до сих пор, уважая заглавную букву, мы были озабочены исключительно методами, с помощью которых эти два семейства простых контуров объединились и достигли согласования со счетами вверху и шахтой внизу. Но последний абзац знакомит нас с расположенным на них поверхностным орнаментом, в резьбе которого символы, описанные выше, § XXVIII., которые лишь слабо обозначены на карнизе, смело различают и разделяют столичные семьи.

§ XXXVI. Каким бы ни был характер орнамента, он должен иметь какой-либо четкий рельеф и представлять собой выступающие поверхности, разделенные насечками. Но это очень существенный вопрос, должен ли контур, который до сих пор широко рассматривался как контур всего колокола, быть контуром *внешней* стороны выступающих и рельефных украшений или *низов надрезов*, которые их разделяют; то есть, должны ли мы сначала вырезать раструб нашей капители совершенно гладким, а затем врезать в него еще глубже, с надрезами, которые должны оставить рельефные формы орнамента, или же, первоначально вырезая контур колокола, мы оставим выступающие кусочки камня, которые впоследствии мы сможем обработать в форме камня. рельефный орнамент.

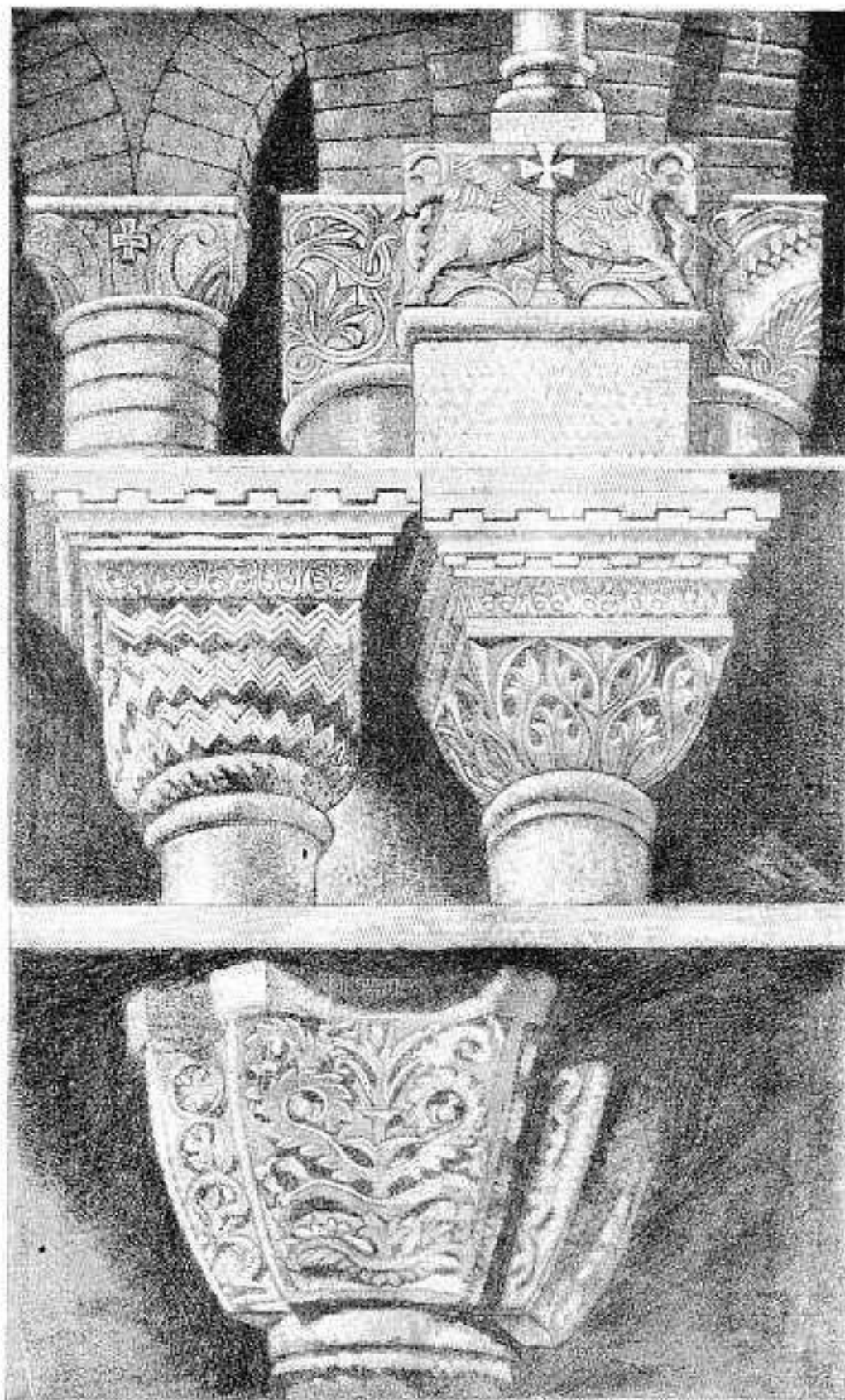
§ XXXVII. Теперь вернемся к [рис. V., стр. 65](#). Очевидно, что если для украшения уже выдолбленного профиля, *b*, мы сделаем в нем глубокие надрезы, мы настолько ослабим его вверху, что он почти потеряет всю свою поддерживающую способность. Ясно также, что если бы для украшения и без того выпуклого профиля с нам пришлось оставить выступающие за его пределы куски камня, мы почти полностью разрушили бы его связь с первоначальной наклонной линией X и получили бы неприличную и тяжеловесную массу, в которой с трудом можно было бы распознать профиль карниза. С другой стороны, очевидно, что мы можем позволить себе врезаться в этот профиль, не опасаясь разрушить его прочность, и что мы можем позволить себе оставить выступы за пределами другого профиля, не опасаясь разрушить его легкость. Таково, соответственно, естественное расположение скульптуры, и поэтому два больших семейства капителей отличаются не только своими вогнутыми и выпуклыми контурами, но и тем, что орнамент оставлен снаружи колокола одного и врезан в колокол другого; так что в любом случае декоративные части будут находиться *между пунктирными линиями* в точке *e*, [рис. V.](#), и заостренный овал, или рыбий пузырь, который ими очерчен, можно назвать пределом орнаментации.

§ XXXVIII. Несколько различий в количестве и стиле орнамента должны немедленно вытекать из этого большого различия в его положении. Во-первых, в его количестве. К проведению: так как в дорическом профиле с из [фиг. B.](#), контура себя должен состоять из поверхности орнаментом, этот орнамент должен быть рядом и Соединенные достаточно, чтобы сформировать, или, по крайней мере, предположить, непрерывная поверхность; поэтому оно должно быть богатым на количество и рядом в агрегации; в противном случае он будет уничтожать массы характером профиль, она украшает, и приблизить его к ее противоположной, вогнутой. С другой стороны,

орнамент, оставленный выступающим из вогнутости, должен быть достаточно щадящим и достаточно рассеянным, чтобы под ним был хорошо виден вогнутый колокол; в противном случае он загромоздит вогнутый профиль и приблизит его к своей противоположности, выпуклости.

§ XXXIX. И, во-вторых, в его стиле. Ибо ясно, что поскольку скульптор вогнутого профиля должен оставить массы грубого камня подготовленными для своего внешнего украшения и не может закончить их сразу, но должен сначала завершить вырезание гладкого колокола под ним, а затем вернуться к выступающим массам (ибо, если бы он сначала закончил эти последние, они, несомненно, были бы сломаны, будь они тонкими или острыми, по мере работы; поскольку, я говорю, он должен работать этим предусмотрительным и предопределенным методом, он наверняка приведет систему своих украшений к некоторому определенному симметричному порядку, прежде чем начнет); и привычка заранее продумывать все это то, что он должен сделать, вероятно, сделает его не только более упорядоченным в ее расположении, но и более умелым и точным в ее исполнении, чем если бы он мог закончить все так, как он работал. С другой стороны, скульптор выпуклого профиля имеет перед собой гладкую поверхность в виде листа бумаги, на котором он может делать наброски по своему усмотрению; надрезы, которые он делает на ней, подобны штрихам темного карандаша; и он волен совершенно свободно перемещаться по поверхности, делая легкие надрезы или глубокие; заканчивая здесь, предлагая там, или, возможно, в местах, оставляющих поверхность совсем гладкой. Следовательно, десять к одному, что, поддавшись искушению, он станет неправильным в дизайне и грубым в обращении; и мы, несомненно, обнаружим, что два семейства капителей отличаются друг от друга: одно - симметричным, тщательно организованным и изысканно выполненным орнаментом, другое - беспорядочным, запутанным и грубо высеченным орнаментом; Но, с другой стороны, хотя нам часто придется восхищаться дисциплинированной точностью одного и так же часто сожалеть о неправильной грубости другого, мы не преминем найти уравнивающие качества в обоих. Строгость дисциплинарного капитала подавляет силу воображения; оно постепенно вырождается в формализм; и леность, которая не может избежать сурового требования точной работы, ищет убежища в копировании устоявшихся форм и, в конце концов, теряется в безжизненном механизме. Вольность другого, хотя ею часто злоупотребляют, дает полную волю воображению: разум скульптора, не скованный тонкостями резьбы, блуждает по своему орбитальному полю в бесконечных фантазиях; и, будучи щедрым, равно как и могущественным, с лихвой вознаграждает предоставленную ему свободу, развивая посредством предельной дикости и полноты своих мыслей порядок, настолько же благородный, насколько обширнее механическая симметрия школы противника, насколько обширнее область, которой он управляет.

XVIII.



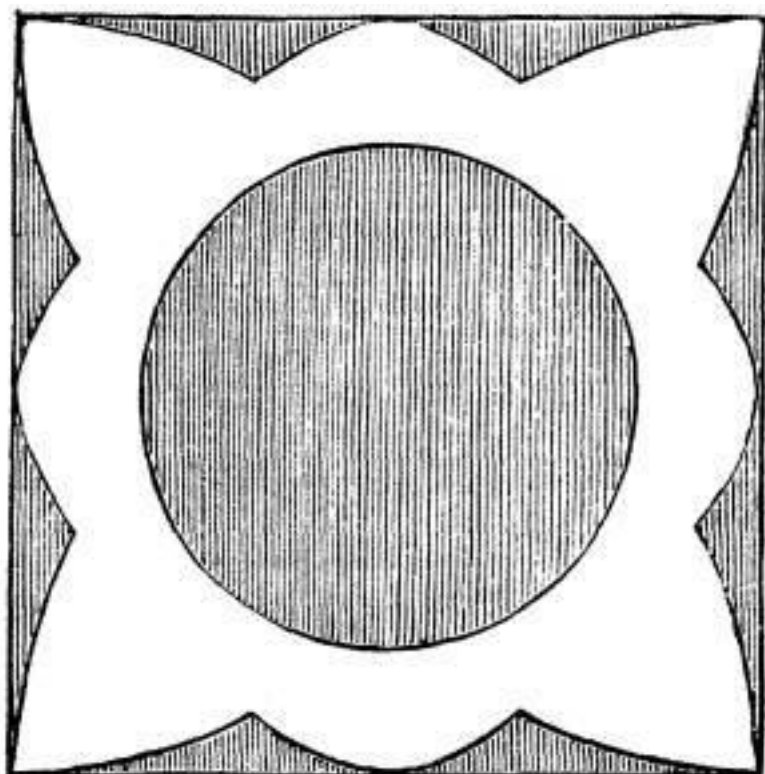
ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ.

ВЫПУКЛАЯ ГРУППА.

§ XL. И теперь читатель сам рассудит, не было ли у меня причин отбросить в сторону так называемые Пять орденов архитекторов эпохи Возрождения с их волютами и закруглениями и сказать ему, что было только два настоящих ордена, и что их никогда не могло быть больше.⁹⁰ Ибо теперь мы обнаруживаем, что эти два великих и реальных ордена представляют два великих влияния, которые должны навсегда разделить сердце человека: один - Законной дисциплины, с ее совершенством и порядком, но с ее опасностью вырождения в формализм; другой - Законной Свободы, с ее энергией и разнообразием, но с ее опасностью разрушения. вырождение в Распущенность.

§ XLI. Я не буду пытаться приводить здесь какие-либо иллюстрации наиболее сложных разработок обоих порядков; их лучше представить в большем масштабе; но примеры на [листе XVII.](#) и [XVIII.](#) представляют два метода орнаментации в их самом раннем применении. Две нижние капители на [табличке XVII.](#) являются чистым типом вогнутой школы; двое в центре [листа XVIII.](#), из выпуклой. Вверху [листа XVIII.](#) две ломбардские заглавные буквы; та, что слева от Sta. София в Падуе, та, что справа от собора Святого Амброджо в Милане. Они оба имеют усечение под вогнутым углом; но поскольку они датируются более ранним временем, когда была разработана идея вогнутого колокола, в остальном они оставлены квадратными и украшены поверхностным орнаментом, характерным для школы выпуклости. Интересно соотношение рисунков друг с другом; в центре каждого из них выделяется крест, но более рельефный, чем у святого Амброджо. Два нижних - из южного портика собора Святого Марка; поскольку шахты были разной длины, и ни одна, по всей вероятности, изначально не предназначалась для их нынешнего расположения, они имеют двойные абаки, самый верхний из которых представляет собой карниз, идущий по всему фасаду. Заглавная буква с зигзагами в высшей степени любопытна и на своем месте очень эффектна и красива, хотя это одно из исключений, которые, как было замечено выше, мы иногда встречаем из закона, изложенного в § XV. выше.

Рис. LXVI.

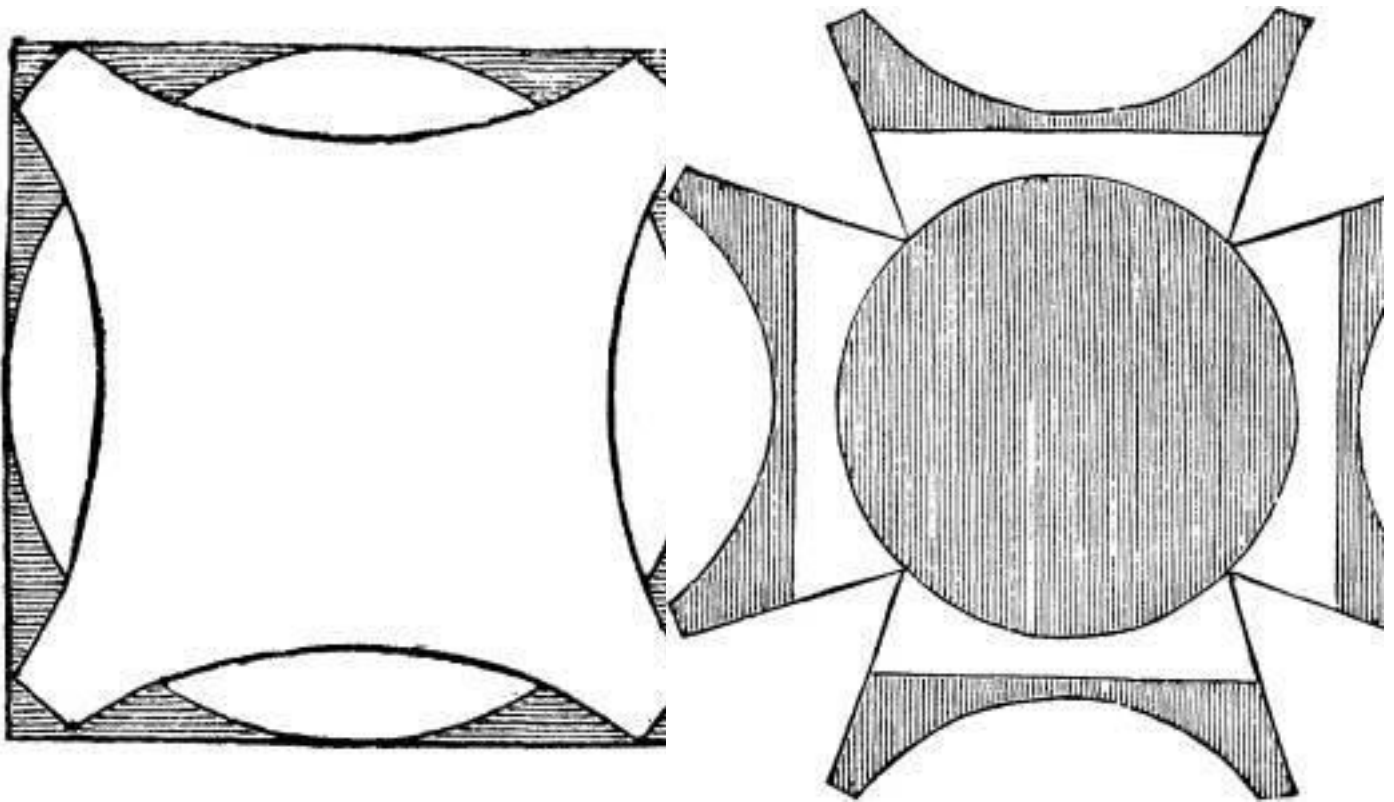


§ XLII. Нижняя заглавная, которая также относится к истинно выпуклой школе, демонстрирует одно из состояний стилизованного типа, е на [рис. XXII.](#), в отношении которых следует обратить внимание на один или два момента.

Если бы мы взяли план простого ответвления, представленного в точке е на [рис. XXII.](#), [стр. 110](#), и обработайте его листом шалфея, как мы обработали шпорку у основания, у нас должен быть для главы нашей столицы план, подобный [рис. LXVI.](#), который на самом деле является украшением одной из капителей Фонда Турки в Венеции; с той лишь разницей, что промежуточные изгибы между шпорами были бы круглыми: причина, по которой они здесь не такие, заключается в том, что украшение, вместо того, чтобы ограничиваться шпорой, теперь распространяется по всей массе, и поэтому промежуточным изгибам приданы контуры, которые соответствуют им для этого орнамента; внутреннее заштрихованное пространство представляет собой головку древка, а внешнее - счеты. Читатель имеет на [рис. LXVI.](#) характерный тип планов остроконечных капителей, обычно предпочитаемый скульпторами выпуклой школы, но обработанный с бесконечным разнообразием, при этом шпоры часто вырезаются в виде животных или увеличиваются разрезы между ними для большего эффекта; и в нашей собственной нормандской капители тип с на [рис. XXII.](#) по-разному подразделяется насечками на своем склоне, приближаясь по общему эффекту ко многим условиям реального шпорового типа, е, но полностью отличаясь от них в принципе.

Рис. LXVII.

Рис. LXVIII.



§ XLIII. Обработка шпоры в школе вогнутых гораздо сложнее, почти в каждом случае она заимствована из оригинального коринфского текста. Его план в общих чертах может быть представлен [рис. LXVII](#). Сама шпора вырезана в виде изогнутого усика или вогнутого листа, который поддерживает выступающий угол четырехгранных счетов, полые стороны которых отходят назад за раструб и обычно имеют розетку или другой орнамент в центре. Средневековые архитекторы часто помещали поверх всех других квадратных счетов, как показано заштрихованной частью [рис. LXVII](#), и некоторые массивные формы этой формы, искусно орнаментированные, очень красивы; но они склонны становиться жесткими и женоподобными, как, несомненно, и в оригинале коринфского, который совершенно скуден в своих верхних усиках и счетах.

§ XLIV. Наименьшая заглавная на [листе XVIII](#) происходит от собора Святого Марка и отличается наличием двойных шпор; поэтому его следует сравнить с основанием с двойными шпорами, также из собора Святого Марка, на [Фото XI](#). В других отношениях это хороший пример сочетания широты массы с утонченностью кривизны, которая характеризует почти все выступающие капители выпуклой школы. Его план приведен на [рис. LXVIII](#): внутренний заштрихованный круг - это верхушка древка; белый крест - нижняя часть заглавной буквы, которая расширяется до внешних заштрихованных частей вверху. Каждый сформированный таким образом выступ вырезан наподобие носа корабля с дорическим профилем; полученные таким образом поверхности затем украшаются древовидным орнаментом.

§ XLV. Я не буду здесь далее приводить примеры условий обращения со шпорой, потому что боюсь запутать разум читателя и уменьшить четкость его представления о различиях между двумя великими отрядами, развитие которых было моей главной целью на протяжении всей этой главы. Если бы все мои читатели жили в Лондоне, я мог бы сразу же закрепить это

различие в их сознании с помощью простой, но несколько любопытной иллюстрации. Во многих частях вест-энда Лондона, как, например, на углах Белгрейв-сквер и на северной стороне Гросвенор-сквер, коринфские капители недавно построенных домов заключены в проволочные клетки. Проволочная клетка в точности повторяет форму типичной капители выпуклой школы; коринфская капитель внутри представляет собой законченный и богато украшенный образец вогнутой. Пространство между клеткой и капителью является пределом орнаментации.

§ XLVI. Однако те из моих читателей, кому эта иллюстрация недоступна, должны довольствоваться двумя профилями, 13 и 14, на [листе XV](#). Если они взглянут вдоль линии секций с 1 по 6, то увидят, что профиль 13 является их окончательной разработкой, с добавленным карнизом в качестве абака. Он взят с капители в очень важных руинах дворца, недалеко от Венецианского Риальто, и будет описан далее; выступ за пределами его основного изгиба представляет собой профиль его *сложенного* орнамента из листьев; его можно рассматривать как один из простейших, но совершенных типов вогнутой группы.

§ XLVII. Профиль 14 - это профиль капителя главного вала северного портика собора Святого Марка, наиболее законченного из когда-либо встреченных мною образцов семейства *convex*, принадлежность к которому, несмотря на центральный внутренний изгиб его профиля, четко обозначена жирным выпуклым изгибом у его основания, отходящим от вала по линии христианского дорического карниза и в точности повторяющим структуру другого профиля, который поднимается от вала, как пальмовый лист от своего стебля. Далее, в профиле 13 самая внутренняя линия - это линия колокола; но в профиле 14 самая внешняя линия - это линия колокола, а внутренняя линия - это граница надрезов резцом при вырезании сетчатой вуали орнамента, окружающей цветок, похожий на лилию; наиболее изобретательно и, я надеюсь, справедливо маркиз Сельватико предположил, что она предназначалась для имитации капителей храма Соломона, которые сделал Хирам, используя "сетки чеканной работы и венки из бисера". цепная работа для капителей, которые были на верхушках колонн ... и капители, которые были на верхушках столбов, были из лилий, украшавших притвор". (1 Царств, vii. 17, 19.)

§ XLVIII. На эту изящную капитель нанесены счеты того профиля, с которого мы давным-давно начали наше исследование, профиля на [рис. V](#). Эти счеты образованы уже приведенным карнизом, а, на [Фото XVI](#): и поэтому в этой прекрасной венецианской капительнице мы имеем краткое изложение результатов нашего исследования от его начала до конца: тип первого карниза; его оформление по сравнению с классическими моделями; собирание в капитель; наложение элементов декора. вторичный карниз и усовершенствование колокола капители за счет тройной кривизны в двух пределах резьбы. Я не могу передать изысканную утонченность изгибов в малом масштабе на [листе XV](#); я передам их более точно на гравюре большего размера; но масштаб, в котором они здесь даны, не мешает читателю понять, и пусть он вдумчиво это заметит, что внешний изгиб благородной капители - это тот, который был нашим первым примером связанных изгибов; что на протяжении всего нашего исследования у меня не было необходимости ссылаться на какие-либо другие орнаментальные линии, кроме трех, которые я выбрал вначале, самых простых из тех, которые Природа случайно предоставила мне; и что эта лилия из тонкого венецианского мрамора всего лишь была вытеснена высочайшим человеческим искусством в ту же линию, которую очерчивают облака, срываясь с грубых скал на склоне Маттерхорна.

84 В очень раннем дорическом стиле это была абсолютно прямая линия; и поэтому эта заглавная буква происходит от чистого основания карниза, представленного пунктирной линией.

85 Слово "полосатый" используется профессором Уиллисом в другом смысле, который я бы уважал, применяя его в его значении всегда к Самозванцу, а в моем - к самой столице. (Это примечание не для обычного читателя, которому не нужно беспокоиться по этому поводу.)

86 Период Возрождения - это период возвращения к формализму, с одной стороны, и полной распушенности - с другой, так что иногда, как здесь, мне приходится заявлять о его безжизненности, в другое время ([глава XXV.](#), § XVII.) о его похотливости. В этом, конечно, нет противоречия, но читатель вполне может спросить, откуда я узнал, что переход от основания 11 к основанию 12 на [фото XII.](#) означает переход от умеренности к роскоши, а от карниза *f* к карнизу *g* на [фото XVI.](#) - переход от формализма к жизненности. Я знаю это как по некоторым внутренним свидетельствам, на которых мне придется подробно остановиться позже, так и по контексту работ того времени. Но внешние признаки в обоих орнаментах могут быть одинаковыми, различимыми только как признаки противоположных тенденций по событию обоих. Румянец стыда не всегда можно отличить от румянца негодования.

87 Читатель должен всегда помнить, что карниз, становящийся капителем, должен, если не быть изначально смелым и глубоким, иметь дополнительную глубину к своему профилю, чтобы достичь точной пропорции нижнего элемента головки стержня; и что, следовательно, маленькие карнизы в виде греческих яиц совершенно неспособны стать капителями, пока они полностью не изменят свою форму и глубину. Архитекторы эпохи Возрождения, которые так и не овладели правильным принципом, но из-за неправильного применения сделали его хуже неправильного, уловили идею превращения карниза в капитель, но не поняли необходимости сопутствующего изменения глубины. Отсюда у нас есть головки пилястр, сформированные из маленьких яйцевидных карнизов, и самые подлые из всех подлых головок стволов, грубый римско-дорический профиль, разделенный на маленькие яйцевидные формы и стрелы, которые можно увидеть уродующими половину зданий в Лондоне.

88 Я примерно взял эти даты из Сельватико; их абсолютная точность с точностью до года или двух здесь не имеет значения.

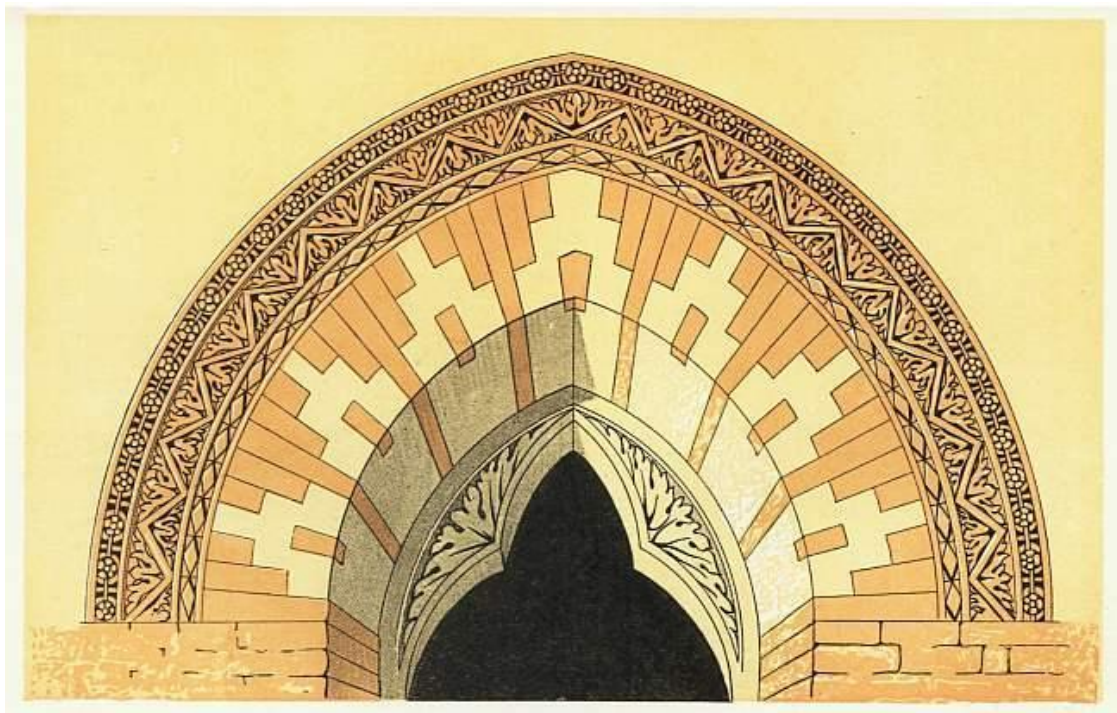
89 [Глава I.](#) § XIX., [Приложение 7:](#) и [глава VI.](#) § V.

90 [Глава I.](#), § XIX.

ГЛАВА XXVIII.

АРХИВОЛЬТ И ДИАФРАГМА.

XIX.



УКРАШЕНИЕ АРХИВОЛЬТА.
В ВЕРОНЕ.

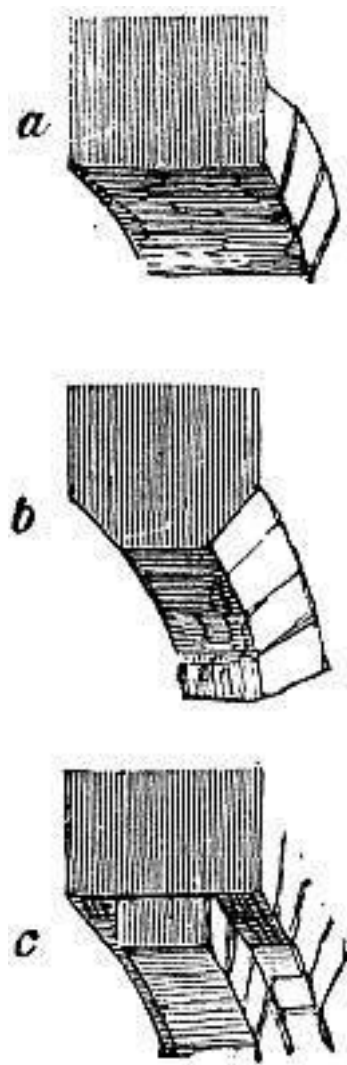
§ I. Если бы окна и двери некоторых из наших лучших северных готических зданий были пристроены, а орнамент их архивольтов скрыт, то часто не осталось бы ничего, кроме массы глухих стен и неприглядных контрфорсов; вся жизненная сила здания заключалась в изящных пропорциях или богатой лепнине его проемов. Это не так на юге, где часто проем представляет собой просто темное пятно на пестрой стене; но там колонна с ее горизонтальным или изогнутым архитравом приобретает значение другого рода, в равной степени зависящее от методов оформления перемычек и архивольтов. Они, хотя в своем богатстве незначительного разнообразия и не поддаются никакому описанию на примерах, могут быть очень широко обобщены.

У простой перемычки, действительно, нет и не может быть особого украшения; у нее нет организма, который руководил бы ее украшением, и поэтому она может получать украшения любого вида и степени в зависимости от своего положения. В греческом храме он имеет скудные горизонтальные линии; в романской церкви он превращается в ряд вертикальных ниш с апостолом в каждой; и может стать чем угодно другим по желанию архитектора. Но головка арки имеет естественный организм, который разделяет ее орнамент на отдельные семейства, поддающиеся общему определению.

§ II. Говоря о линии свода и арочной кладке, мы рассмотрели, что арка прорезана прямо в стене; так что, если бы она была построена наполовину, она имела бы вид, как наа, [рис. LXIX](#). Но в главе о форме проемов мы обнаружили, что сторона арки или косяка проема часто требует скоса, чтобы получить сечение *b*, [рис. LXIX](#). Легко представить, что при использовании двух рядов вуссуаров, расположенных один над другим, было бы проще оставить те, что находятся внизу, меньшего диаметра, чем скошивать их для точного соединения с теми, что находятся снаружи. То ли под влиянием этого удобства, то ли из-за декоративного инстинкта, ранние

северные строители часто заменяли скос третьим условием, с, показанным на [рис. LXIX.](#); таким образом, из трех форм на этом рисунке *a* принадлежит главным образом югу, *c* - северу, а *b* безразлично обоим.

Рис. LXIX.



§ III. Если арка в северном здании очень глубокая, ее глубина, вероятно, будет достигнута за счет последовательности ступеней, как на *c*; и самые богатые результаты украшения северного архивольта полностью основаны на сочетании орнамента этих нескольких ступеней; в то время как арки южного - это только полная отделка и совершенство орнамента одной из них. В этом орнаменте единственной арки точек для общего внимания очень мало.

§ IV. В первую очередь он был заимствован из классического архитрава,⁹¹ и ранние романские арки представляют собой не что иное, как такой архитрав, изогнутый по кругу. Горизонтальные линии последних становятся полукруглыми, но их важность и ценность остаются точно такими же; их непрерывность сохраняется на всех вуссуарах, а стыки и функции последних тщательно скрываются. По мере того, как строители привыкают к арке и любят ее все больше, они перестают стыдиться ее конструкции: вуссуары начинают проявлять себя уверенно и бороться за первенство с помощью линий архитрава; в результате происходит переплетение двух

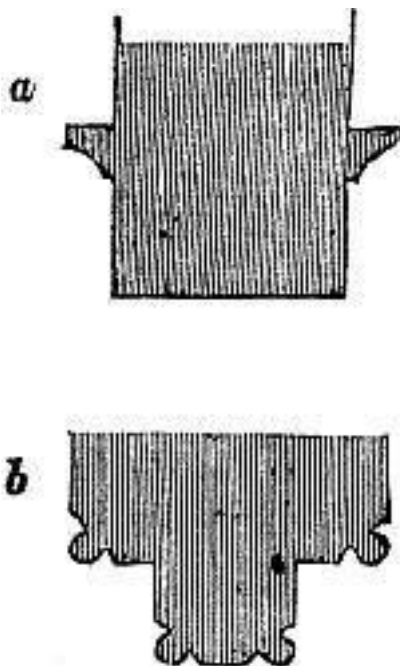
конструкций, подобное круговым и расходящимся линиям паутины, пока, наконец, линии архитрава не вытесняются за пределы вуссуаров; им разрешается вообще оставаться только при условии, что они переоденуты в средневековые костюмы, как на рисунке напротив.

§ V. Однако в других случаях, перед полным разрушением архитрава, между противоборствующими сторонами подписывается мирный договор на следующих условиях: что архитрав должен полностью убрать свои внутренние три тонкие линии и предоставить их пространство вуссуарам, чтобы они могли выставить себя напоказ на свой манер; но что в обмен на эту уступку архитраву будет разрешено расширить небольшой карниз, который обычно его завершает (читателю лучше взглянуть на первоначальную форму Эрехтеума в середине зала Элджина). из Британского музея) на более рельефное место и даже поставить под ним кронштейны, как если бы это был карниз крыши, и таким образом обозначить жирной тенью конечную линию вуссуаров. Это состояние видно на арке Святого Пьетро Пистойского, [фото XIII.](#), выше.

§ VI. Если готический дух здания полностью определен и одерживает победу, архитравный карниз вынужден отказаться от своей классической формы и принять профиль готического карниза или напольного камня; в то время как в других случаях, как в большей части готики Вероны, он вынужден вообще исчезнуть. Но, с другой стороны, вуссуары тогда уступают настолько своему достоинству, что получают бегущий орнамент из листьев или животных, подобный классическому фризу, и продолжающийся вокруг арки. Фактически, соперничество между противниками можно увидеть проходящим через всю раннюю архитектуру Италии: успех склонялся иногда к одному, иногда к другому, и между ними заключались различные виды перемирия или примирения: иногда чисто формальные, иногда честные и нежные, но без регулярной последовательности во времени. Величайшая победа вуссуара состоит в уничтожении карниза и получении орнамента, имеющего собственные очертания и полностью ограниченного собственными стыками: и все же это можно увидеть в самой ранней апсиде Мурано.

§ VII. Наиболее обычным условием, однако, является единство двух элементов, описанных выше, § V., и которое в целом может быть представлено секцией архивольта *a*, [рис. LXX.](#); и от этого происходит семейство готических архивольтов высочайшего значения. Поскольку карниз, прикрепленный таким образом к арке, претерпевает точно такие же изменения, как и горизонтальный карниз, или капитель; со временем он приобретает свой сложный овальный профиль и листовые орнаменты, как на рис. 8 или 9 на [Фото XV.](#); и, когда стержень теряет свою форму и теряется в познеготическом косяке, архивольт обладает достаточным влиянием, чтобы внедрить этот огейский профиль и в косяк с помощью полосчатого самозванца: и мы немедленно оказываемся вовлеченными в глубокую череду огейских лепных украшений по бокам дверей и окон, о которых никогда бы не подумали, если бы не упорное сопротивление классического архитрава попыткам вуссуара его унизить или изгнать.

Рис. LXX.



§ VIII. Таким образом, это будет первая большая головка, под которой в будущем нам будет удобно расположить большое количество архивольтных украшений. Это отчетливо южная и византийская форма, обычно представленная разделом [а](#) на [рис. LXX.](#); и это применимо почти ко всем видам поверхностного орнамента, в отношении которого можно утверждать только этот общий закон: хотя внешняя или вертикальная поверхность может быть должным образом украшена, и все же софит или нижняя поверхность остаются гладкими, софит никогда не должен быть украшен, а внешняя поверхность остается гладкой. Многие прекрасные скульптуры в лучших византийских зданиях наполовину утрачены из-за того, что их поместили под откосы; но глаз обнаруживает их и даже требует их, благодаря богатой чеканке внешней части вуссуаров. Было бы лицемерием вырезать их только внешне. Но нет ни малейшего оправдания тому, что мы вырезали софит, а не наружную часть; ибо в этом случае мы подходим к зданию с мыслью, что оно совершенно простое; мы не ищем украшения софита и, конечно, не видим его; а если и видим, то только для того, чтобы пожалеть, что оно не находится в лучшем месте. У архитекторов эпохи Возрождения, возможно, на этот раз можно считать заслугой то, что они систематически размещали свою плохую отделку там, где мы меньше всего этого ожидаем, и редко можем это увидеть: —Приближаясь к Скуола ди Сан Рокко, вы, вероятно, пожалеете о чрезвычайной простоте и бесплодности оконных узоров; но, если вы подойдете очень близко к стене под окнами, вы можете в солнечные дни обнаружить множество панельных украшений, которые гениальный архитектор спрятал под софитами.

Обычай украшать арочный софит панелями - это римское применение греческого кровельного орнамента, который, какими бы присущими ему достоинствами (сравните [гл. XXIX. § IV.](#)), может быть рационально применен к сводам фургон, как в соборе Святого Петра, и к арочным откосам, под которыми проходишь. Но архитекторам эпохи Возрождения не хватило ума сообразить, что люди обычно не входят в окна.

§ IX. Итак, что касается Южного архивольта: на [рис. LXIX.](#) Выше следует помнить, что с представляет собой простейшую форму Северного. В дальнейшем развитии событий, которое

нам предстоит рассмотреть далее, вуссуары, вследствие их собственной небрежности или чрезмернойсамоуверенности, терпят полное и непоправимое поражение. Этот архивольт в своем первоначальном состоянии был совершенно чистым и ничем не украшенным — самая простая и грубая из готических форм. Обязательно, когда она падает на опору и встречается с противоположной аркой, вся секция каменной кладки имеет форму креста и поддерживается поперечным стержнем, который, как мы выше указывали, является отличительной чертой северного дизайна. Я больше затрудняюсь объяснить внезапное и фиксированное развитие этого типа архивольта, чем любой другой архитектурный переход, с которым я знаком. Но вот оно, чистое и прочно установленное, еще при постройке собора Святого Микеле Павийского; и с тех пор нам остается только наблюдать, что из этого получается.

§ X. Сначала, как я уже сказал, мы находим его совершенно бесплодным; карниз и архитрав полностью игнорируются, существование таких предметов практически отрицается, а на их месте - простое, глубоко вырезанное углубление с единственной могучей тенью. Вуссуары, думая, что их великий противник полностью побежден, не утруждают себя показом; достаточно заметные как в верхнем, так и в нижнем архивольтах, они довольствуются ожиданием того времени, когда, как можно было надеяться, они получат новое украшение, присущее только им.

§ XI. В этом состоянии паралича или ожидания их фланг поворачивается коварной фаской. Края двух больших заготовок архивольтов болезненно бросаются в глаза; все четыре одновременно имеют выступы или фаски, как на *б*, [рис. LXX.](#); богатая группа глубоких линий, идущих концентрически с аркой, является мгновенным результатом, и судьба вуссуаров решена. Они сдаются сразу, без борьбы и безоговорочно; фаски углубляются и множатся сами по себе, покрывают софит, объединяются с другими формами, возникающими в результате сгруппированных стволов или узоров, и сливаются с неисчерпаемым богатством полностью развитого готического косяка и арки; в конце концов, они еще более усложняются добавлением ниш к их нишам, как описано выше.

§ XII. Вуссуары в отчаянии переходят в лагерь классиков в надежде получить некоторую помощь или терпимость от своих бывших врагов. Они действительно получают это, но как и подобает предателям, к своему собственному вечному бесчестию. Они заострены на стыках, или рустованы, или вырезаны в виде масок и голов сатиров, и таким образом выставлены и пригвождены к позорному столбу в различных отвратительных формах, простейшая из которых приведена выше на [Фото XIII.](#) (слева); и другие можно увидеть почти в каждом крупном здании Лондона, особенно в бриджах; и, словно назло обращению, которому они подверглись со стороны архивольта, теперь они не довольствуются тем, что энергично демонстрируют свои боковые стыки, а формируются в виде прямоугольных ступеней в головах, сокращая ограничивающую их линию, которая в противном случае соответствовала бы линии арки, и приспособляясь к своему новому другу, стене для тетрадей в стиле Ренессанс. Лучше бы они умерли десять раз за свое древнее дело, чем так продлевали свое существование.

§ XIII. Мы прощаемся с ними в их бесчестии, чтобы вернуться на нашу победоносную трассу. Мы сказали, что его не удалось бы так легко завоевать, если бы не определенные формы сгруппированного вала. Фаски было вполне достаточно, чтобы украсить архивольты, если их было не более двух; но если, как указано выше в § III., архивольт был очень глубоким и состоял из последовательности таких ступеней, множество фаски ощущалось слабым и безвкусным, и вместо того, чтобы касаться внешних краев архивольтов, группу смягчали, вводя твердые

стержни в их темные внутренние углы. Это самое мужественное и наилучшее состояние раннего северного косяка и архивольта представлено в разрезе на рис. 12 на [фото II.](#); и его простейший аспект на [фото V.](#), из "Бролетто из Комо", — интересный пример, потому что там вуссуары, находясь в разгаре своего вышеописанного южного сражения с архитравом, были лучше подготовлены к фланговой атаке на них с помощью древка и фаски, и оказывают благородное сопротивление с помощью цвета, при котором даже само древко становится слегка камвольным и рассеченным в нескольких местах, как колонна генерала Зака в Маренго.

§ XIV. Шахта, однако, быстро поднимается и на помощь ей приходят свои особые украшения; и промежуточные архивольты также получают бегущие или панельные украшения, пока мы не достигнем изысканно богатого состояния наших собственных нормандских архивольтов и параллельных ломбардских конструкций, таких как вход в Дуомо и Сан-Фермо в Вероне. Это изменение, однако, занимает мало времени и происходит в основном в дверных проемах из-за большей толщины стен и глубины архивольта; так что мы находим богатую последовательность орнамента в дверном проеме и оконном проеме, связанную с самым ранним и грубым двойным архивольтом, в арках нефа церкви Святого Микеле Павийского. Поэтому арки нефов чаще всего обрабатываются фаской, и вуссуары там побеждаются гораздо быстрее, чем стержневые конструкции, которым они противостоят, как мы видели, на юге из-за цвета; и даже на севере, хотя они и утратили свою собственную форму, они принимают форму голов птиц или чудовищ, которые некоторое время клюют и пощипывают валы архивольта, сколько душе угодно; в то время как нормандский зигзагообразный орнамент сочетается с ними, каждый зигзаг часто дружелюбно удерживается между стыками каждого из них. вуссуар в более грубой работе и даже в великолепно отделанных арках, отчетливо представляющих концентрическое или солнцеподобное расположение линий; настолько, что наводит на гипотезу, изложенную выше, [глава XX.](#) § XXVI., что все подобные украшения должны были быть типичными для света, исходящего из сферы арки. Я сомневаюсь в этом намерении, но признаю сходство, которое, возможно, во многом объясняет неизменную прелесть этого зигзагообразного украшения. Уменьшение зигзагообразности по мере того, как она постепенно разделяет поражение вуссуара и, наконец, уступает место сложной, похожей на железную дорогу плавности позднеготической лепнины, является для меня одним из самых печальных зрелищ в драме архитектуры.

§ XV. Еще одно обстоятельство заслуживает особого внимания на [фото V.](#), а именно большая глубина вуссуаров в верхней части арки. Об этом упоминалось выше как об отличительной черте хорошей конструкции, [глава XI.](#), § III.; теперь следует отметить это как еще более ценное украшение: ибо, когда мы подходим к глубокой последовательности концентрических архивольтов, к которым примыкают северные порталы и многие связанные с ними окна, мы сразу же обнаруживаем трудность в согласовании внешнего изгиба с внутренним. Если, как это иногда бывает, ширина группы архивольтов в два или три раза больше ширины внутреннего отверстия, внутренняя арка может быть отчетливо заостренной, а внешняя, если ее прочертить концентрическими дугами, очень близка к круглой арке. На самом деле это имеет место в поздней готике Вероны; внешняя линия архивольта имеет едва заметную точку, и каждая внутренняя арка, конечно, формирует точку более отчетливо, пока самая внутренняя не становится стрельчатой. Однако гораздо более благородным методом является метод чистой ранней итальянской готики; сделать каждую внешнюю арку *увеличенным подобием* самой внутренней, каждая дуга включает такое же количество ступеней, но градусов большего круга. Результатом является состояние, представленное на [пластине V.](#), часто встречающееся в

гораздо более смелом проявлении; изысканно упругое в своем выражении и полностью свободное от тяжести и монотонности глубоких северных архивольтов.

§ XVI. Мы не говорили о промежуточной форме, *b*, изображенной на [рис. LXIX](#). (который благодаря удобству для поступления света стал обычным явлением почти во всех архитектурах), потому что он не имеет характерных для него переходов: на севере он иногда разделяет судьбу внешнего архитрава и переходит в продольные молдинги; иногда остается гладким и массивным, как в военной архитектуре, или в более простых формах домашнего и церковного обихода. В Италии он получает поверхностную отделку, подобную архитраву, но, возможно, имеет нечто особенное выражение в размещении между узором окна внутри и его стволами и дарохранительницей снаружи, как в Флорентийском кафедральном соборе: в этом положении его поверхность всегда остается гладкой и инкрустирована (или расписана) изящными арабесками; в то время как узор и дарохранительница украшены богатой скульптурой. Пример его обработки цветными вуссуарами, приведенный на [Фото XIX](#)., может быть полезен читателю как своего рода центральное выражение оформления проема в стиле чистой итальянской готики; —собственно оформление проема; не применяя обработки створок к косякам, но оставляя скошенный проем незакрашенным; используя на внешнем архивольте вуссуары и концентрический архитрав в качестве примирения (последний, однако, имеет некоторую связь с нормандским зигзагом); а под ними - чисто итальянский двустворчатый и срединный наличник. арка с богатым декором острия. Это веронская арка, вероятно, тринадцатого века, отделанная с особой тщательностью; все красные части выложены кирпичом, изящно отлитым; и самой замечательной особенностью всего комплекса является небольшой кусочек кирпича, инкрустированный по углам каждого каменного вуссуара, с самым справедливым чувством, которое сразу поймет каждый художник, что цвет не следует выбрасывать сразу.

§ XVII. Мы проследили различные условия обращения только в архивольте; но, за исключением того, что было сказано о своеобразном выражении вуссуаров, мы могли бы повсюду говорить в тех же терминах о косяке. Даже параллель с выражением вуссуара можно найти в ломбардском и нормандском разделении стволов с помощью зигзагов и другого поперечного орнамента, который в конце концов стирается канализационной лепниной. Затем в нишах этих, как и архивольтов, развивается декоративное оформление ниш и статуй; а сводчатые и пещерообразные проемы покрываются инкрустациями резьбы и всевозможным использованием листы для их фантастической лепнины.

§ XVIII. Я сохранил исследование надлежащего орнамента архивольта полностью свободным от какой-либо путаницы с вопросами красоты в ажуре; ибо, по сути, весь ажур - это простое умножение и переплетение маленьких архивольтов, и его узорчатый орнамент является второстепенным условием того, что присуще шпандрилу. Он не достигает своей полностью определенной формы до тех пор, пока косяк и архивольт не будут разделены на продольные выступы; и тогда узор образуется самой внутренней группой стержней или скруглений, изогнутых в любые формы или слои, которые дизайнер может выбрать; но это с учетом тонкости адаптации, которую я скорее предпочитаю проиллюстрировать конкретными примерами, со многими из которых мы встретимся в ходе нашего исследования, чем задерживать читателя, указывая здесь. Что касается условий красоты в расположении ажурных полос, я не вижу никакой надежды честно разобраться с этим предметом, кроме как посвятив ему, если смогу

найти время, отдельный очерк, который сам по себе не должен быть длинным, но, прежде чем его можно будет завершить, включил бы изучение всей массы материалов, недавно собранных неутомимой работой английских архитекторов, которые посвятили этому предмету свое особое внимание и которые представляют высочайшую ценность как иллюстрирующие хронологическую последовательность или механическую структуру ажурных полос, но которые, в большинстве случаев, затрагивают их особенности. эстетические достоинства только случайны. Из работ такого рода, безусловно, лучшая, с которой я встречался, - это работа мистера Эдмунда Шарпа "Об украшенных окнах", которая, насколько мне позволяет судить беглый взгляд, исчерпывает тему в том, что касается английской готики; и которую можно рекомендовать читателям, интересующимся предметом, как содержащую четкое и мастерское изложение общих принципов, с помощью которых регулировался дизайн ажурных украшений, от его первоначального развития до окончательного упадка.

91 архитрав - это, собственно говоря, горизонтальный кусок камня, уложенный поперек верхушек колонн в греческих зданиях и обычно отмеченный горизонтальными линиями, полученными за счет небольших выступов на его поверхности, в то время как в более богатых орденах он защищен сверху небольшим карнизом.

ГЛАВА XXIX.

КРЫША.

§ I. Рассмотренные до сих пор способы украшения были общими для экстерьеров и интерьеров всех благородных зданий; и мы не обратили внимания на различные виды украшений, которые требуют защиты от непогоды и обязательно ограничиваются внутренними работами. Но в случае с крышей внешняя и внутренняя отделка, как мы видели в строительстве, так и в отделке, разделяются широкими и смелыми различиями. Одна сторона стены в большинстве случаев ничем не отличается от другой, и если ее структура скрыта, то в основном с внутренней стороны; но в крыше анатомическая структура, из которой естественным образом должно проистекать украшение, видна, если вообще видна, только в интерьере: так что предмет внутреннего украшения становится одновременно широким и важным, а предмет внешнего - сравнительно второстепенным.

§ II. Теперь, поскольку нас интересовала главным образом внешняя сторона зданий, мы могли бы с уверенностью на время оставить вопрос об экспрессивном характере, потому что не следует ожидать, что все люди, проходящие мимо здания или видящие его издали, будут находиться в настроении, которое здание должным образом призвано вызывать; так что украшения, несколько расходящиеся с этим настроением, часто могут использоваться снаружи без болезненного эффекта. Но эти украшения были бы недопустимы во внутреннем убранстве, поскольку те, кто войдет, по большей части либо будут в надлежащем настроении, которого требует здание, либо пожелают приобрести его. (Средневековые строители не соблюдали

строго это различие, и гротескные или мирские сюжеты встречаются внутри церквей, в выступах, черепках, капителях, кронштейнах и подобных других частях второстепенного орнамента: но мы не находим внутреннюю стену, покрытую охотничьими и боевыми предметами, как это часто бывает на ломбардских фасадах.) И, таким образом, внутреннее выражение крыши или потолка неизбежно становится настолько разнообразным, а вид и степень подобранного декора настолько зависят от конкретных обстоятельств, что практически невозможно классифицировать его методы или ограничить его применение.

§ III. Поэтому мне нечего здесь сказать, и это касается скорее упущения, чем выбора отделки, в том, что касается внутренней кровли. Будь то деревянные или каменные крыши, они обязательно делятся на поверхности и ребра или балки; —поверхности плоские или резные; ребра, пересекающие их в направлениях, где требуется основная прочность; или балки, заполняющие впадину темногофронта сложным кровельным деревом или поддерживающие плоский потолок. Везде, где ребра жесткости и балки расположены просто и незатейливо, нет никаких трудностей с украшением; балки могут быть вырезаны, ребра отлиты, и глаз сразу удовлетворен; но когда своды не имеют рисунка, как в простых деревянных сводах и многих других великолепных сооружениях ранней готики, или когда потолок плоский, возникает трудный вопрос, в какой степени их службы могут быть украшены независимо от их конструкции. Я сам никогда не видел плоского потолка, удовлетворительно украшенного, разве что росписью: в старинной английской домашней архитектуре много хороших и причудливых панелей, но это всегда в какой-то степени бессмысленно и подло. Плоские потолки Венеции, как в Скуоле Сан-Рокко и дворце дождей, украшены обширными панелями с самыми благородными картинами (на натянутом холсте), какие только есть в мире: и все это очень хорошо для потолка; но хотелось бы разместить картину в лучшем месте, особенно когда дождь пропитывает холст, как я видел это на многих благородных Тинторет. В целом, насколько это возможно, следует избегать плоских потолков; и, при необходимости, возможно, наиболее приятной будет отделка панелями с богатыми цветными узорами, при которой затрачивается меньше ценного труда. Но я оставляю этот вопрос на усмотрение читателя, поскольку сам пребываю в крайней нерешительности относительно него: за исключением одного момента — что пустой потолок не может быть заменен украшенным вентилятором.

§ IV. Однако у меня есть более обоснованное мнение относительно оформления изогнутых поверхностей. Я думаю, величественность крыши никогда не бывает так велика, как тогда, когда глаз может беспрепятственно пройти по всем ее изгибам и проследить за умиранием теней на ее гладких и стремительных сводах. И я бы предпочел, чтобы у меня самого был простой готический свод с выступами, со всеми видимыми грубыми камнями, защищающий от дождя и ветра приделы собора, чем все эти веера, свисания и слоистость, которые когда-либо приводили в замешательство тяжеловесность эпохи Тюдоров. Но мозаику или фреску, конечно, можно использовать, насколько мы можем себе это позволить или достать, поскольку они не нарушают кривизну. Пожалуй, самыми торжественными крышами в мире являются конхи-апсиды романских базилик с их золотым основанием и строгими фигурами. В точности противоположны им украшения, которые нарушают безмятежность изгиба, не придавая ему интереса, такие как вульгарные панели собора Святого Петра и Пантеона; и то, и другое, я думаю, в высшей степени отвратительно.

§ V. Поскольку крыши внутри могут быть разделены на поверхности и ребра, снаружи они могут быть разделены на поверхности и заостренные участки или гребни; эти последние часто имеют очень смелый и характерный орнамент. Внешняя поверхность не имеет большого значения в центральной Европе, поскольку почти повсеместно имеет низкий уклон и покрыта черепицей по всей Испании, Южной Франции и Северной Италии; еще меньшее значение имеет там, где она плоская, как терраса; часто в Южной Италии и на Востоке она сочетается с низкими куполами; но более крупные восточные и арабские купола украшены сложным орнаментом: я не могу говорить о них с уверенностью; для жителя севера крыша - это защита от непогоды, а не поверхность, которая вечно будет нежиться в безмятежном тепле и сиять над пустынями, как восходящая луна. Я могу только сказать, что я никогда не видел ни одного рисунка богато украшенного восточного купола, который вызвал бы у меня желание увидеть оригинал.

§ VI. Наша собственная отделка северной крыши обязательно проста. В некоторых случаях используется цветная черепица с причудливым эффектом; но я считаю, что достоинство здания всегда выше, когда крыша остается нетронутой, контрастируя с пестротой и богатством стен. Итальянская круглая черепица сама по себе является достаточным украшением, с глубоким и богатым рифлением, которым восхищаются все художники; однако она предназначена исключительно для крыш с низким уклоном. На крутых домашних крышах нет лучшего украшения, чем то, которое можно получить, просто закругляя или подрезая под углом нижние края плоской черепицы или гонта, как в Швейцарии: таким образом, вся поверхность покрывается чешуей, похожей на рыбу для защиты от воды, одновременно совершенно простой, естественной и эффективной на любом расстоянии; и лучшим украшением наклонных каменных крыш, как и шпилей, является простая копия этой чешуйчатой брони; она украшает каждый из шпилей и шпилек собора в Кутансе, а также многих нормандских и раннеготических зданий. Здания. Крыши, покрытые или окаймленные свинцом, часто имеют узоры, нанесенные на свинец, позолоченные и рельефные каким-либо темным цветом, как на доме Жака Кера в Бурже; и я полагаю, эффект от этого, должно быть, был необычайно нежным и красивым, но сейчас от него остались только следы. Северные крыши, однако, как правило, мало нуждаются в отделке поверхности, внимание привлекают фантастические очертания их мансардных окон, а также наверхия и бахромы на их концах и гребнях.

§ VII. Мне кажется, что вопрос о том, правомерно ли относить мансардные окна к декоративным элементам, вызывает сомнения. Система северных шпилей, очевидно, представляет собой простое возвышение и преувеличение внутренней башенки со смотровыми окнами, и с трудом можно расстаться с гротескными линиями выступов, хотя никто не должен жить в шпиле: но, во всяком случае, такие окна никогда не должны допускаться в местах, явно недоступных, или менее естественных и удобных для использования.

§ VIII. Под общим названием конькового и точечного декора крыши мы можем, как отмечалось выше, включить всю гамму бахромы, наверхий и крокетов. Поскольку ни в одной из этих вещей нет никакой пользы, и поскольку они являются видимыми дополнениями и паразитирующими частями конструкции, при их использовании требуется больше осторожности, чем при использовании любых других элементов декора, и архитектор, и зритель должны быть в хорошем настроении, прежде чем их можно будет хорошо спроектировать или полностью насладиться ими. Как правило, они вызывают наибольшее восхищение там, где гротескный северный дух проявляет наибольшую силу; и я думаю, что в них почти всегда присутствует определенный дух игривости, противоречащий самым грандиозным архитектурным эффектам

или, по крайней мере, находящийся в строгом подчинении более спокойному характеру преобладающих линий. Но как они противостоят серьезности величия, с одной стороны, так и тяжести скуки - с другой; и я не знаю ни одной особенности, которая делала бы контраст между континентальной домашней архитектурой и нашей собственной более униженным или которая вызвала бы столь внезапное ощущение новой жизни и восторга, когда мы переходим с улиц Лондона на улицы Аббевиля или Руана, как причудливые острия фронтонов и башенок на крышах. Самая обычная и тяжелая крыша может быть заменена шипом на конце, если она установлена с какой-либо решимостью; но иностранные строители вложили (или, по крайней мере, имели) в это особое чувство и придали всей крыше живость благодаря бахроме на ее спине и шипу на лбу, так что все сочетается, как спинные плавники и шипы рыбы; но наши шипы выглядят тусклыми, привинченными; отдаленное родство с гайками механизмов; и наша бахрома на крыше, несомненно, выглядит как крылья, как если бы они были прикреплены друг к другу. они предназначались для улавливания пепла из лондонских дымовых облаков.

§ IX. Я думаю, что в архитектуре следует учитывать каменные навершия и черепки, точки и вспышки света в цвете живописи или природы. Есть пейзажи, лучший характер которых - искрящийся, и среди этого великолепия есть возможность отдохнуть или обнять его, как на полях летнего моря или летней страны:

“Спокойствие и глубокий покой на этой высокогорной равнине,

И на росе, орошающей дроки,

И на серебристой паутинке,

Которая переливается зеленым и золотым.”

И есть колористы, которые могут сохранять спокойствие среди драгоценностей света; но, по большей части, лучше избегать разделения линий или масс слишком большим количеством точек, и делать те немногие точки, которые используются, чрезвычайно ценными. Поэтому лучшие венчики и навершия расставлены, подобно звездам, вдоль линий и на концах, которые они украшают, со значительными промежутками между ними и изысканной изящностью и причудливостью скульптуры в их собственных узорах; если они очень маленькие, они могут становиться более частыми и описывать линии цепочкой точек; но вся их ценность теряется, если они собраны в пучки или собраны в кисточки и узлы; а чрезмерное увлечение ими всегда свидетельствует о низкой школе. В Венеции добавление навершия к главке арки является первым признаком деградации; вся ее лучшая архитектура полностью лишена ни крокетов, ни шпилей; и ее церковную архитектуру можно с бесстрашной точностью классифицировать как лучшую или худшую, пропорционально уменьшению или расширению крокета. Абсолютно идеальное применение крокету можно найти, я думаю, в башне Джотто и в некоторых других зданиях пизанской школы. На Севере они обычно наклонены с той или иной стороны и либо витиеваты и огромны, либо скупы по очертаниям, выглядя так, как будто их выщипали из каменной кладки, как во всем Амьенском соборе; и, кроме того, связаны с общей точечной системой, о которой говорилось в разделе "Украшение архивольта".

§ X. Однако, применяемые в умеренных количествах, они являются одним из самых восхитительных средств деликатного выражения; и архитектор имеет больше свободы в их

индивидуальном подходе, чем к любой другой детали здания. Полностью отделенные от структурной системы, они не подчиняются ни тени каких других законов, кроме законов изящества и целомудрия; и фантазия может беспрепятственно искать материалы их дизайна по всему полю видимого или воображаемого творения.

ГЛАВА XXX.

ВЕСТИБЮЛЬ.

§ I. Я едва сдержал свое обещание. Читатель пока мало что приукрасил для себя; но я, по крайней мере, не пытался повлиять на его суждение. Из простых форм отделки, которые были предложены ему, он всегда был свободен в выборе; и установленные ограничения в методах их применения касались только тех, которые вытекали из ранее определенных потребностей строительства. Теперь, когда они были определены, я действительно оставляю моего читателя свободным строить; и с какой свободой! Все прекрасные формы вселенной предстают перед ним, откуда выбирать, и все прекрасные линии, которые связывают их сущность или направляют их движение; и из всех этих линий, — а их мириады мириадов в каждой травинке икаждой лесной поросли; и группы их божественно гармонируют, в колокольчике каждого цветка и в каждом отдельном члене птицы и зверя, — из всех этих линий для основных форм наиболее важных элементов архитектуры я использовал только три! Какой же, следовательно, должна быть бесконечность сокровища, заключенного во всех них! В одном цветке достаточно материала для украшения десятков соборов, но предположим, что мы удовлетворились бы менее исчерпывающим применением и построили бы десятки соборов, каждый из которых иллюстрировал бы один цветок? я думаю, это было бы лучше, чем пытаться изобрести новые стили. Для всех разумных целей между фиалкой и колокольчиком достаточно большой разницы в стиле.

§ II. Возможно, однако, еще более странным, чем борьба наших архитекторов за изобретение новых стилей, является то, как они обычно говорят об этом сокровище естественной бесконечности. Давайте наберемся на мгновение терпения и послушаем одного из них, не из наименее умных:

“Неправда, что все природные формы прекрасны. Вряд ли мы способны обнаружить это в самой Природе; но когда формы отделяются от вещей и демонстрируются отдельно (с помощью скульптуры или резьбы), мы тогда видим, что не все они приспособлены для декоративных целей; и действительно, очень немногие, возможно, вообще никакие, приспособлены таким образом без исправления. Да, я говорю*исправление*, ибо, хотя высшей целью любого искусства является подражание природе, этого следует добиваться не путем имитации какой—либо естественной формы, а путем *критики* и *исправления* ее, - критики по правилам Природы, почерпнутым из всех ее работ, но никогда полностью не выполненных ею ни в одной работе; исправления, делая их более естественными, *т.е.* Более соответствующими общей тенденции Природы, согласно благородному принципу, записанному Рафаэлем, “что целью художника было сделать вещи более естественными”. не такими, какими их создает природа, а такими,

какими она ХОТЕЛА бы их создать; "поскольку она всегда пытается их создать, но никогда не преуспевает, хотя ее цель может быть определена из сравнения ее усилий; точно так же, как если бы несколько лучников безуспешно целились в отметину на стене, а затем эту отметину удалили, мы могли бы, изучив следы их стрел, указать наиболее вероятное положение точки, в которую они целились, с уверенностью, что она ближе к ней, чем любой из их выстрелов".⁹²

§ III. Я думал, что к этому времени мы покончили с этим устаревшим, подержанным, односторонним и неправильно понятым высказыванием Рафаэля; или что, по крайней мере, в наши дни более чистого христианского света люди, возможно, начали понимать его значение: Рафаэль был художником человечества, и, несомненно, с человечеством что-то не так, в нем более или менее недостает нескольких довербье. Большинство из нас слышали о первородном грехе и, возможно, в моменты нашей скромности могут предположить, что мы не совсем такие, какими хотели бы видеть нас Бог или природа. Рафаэлю нужно было что-то исправить в Человечестве: хотел бы я посмотреть, как он чинит маргаритку! — или цветок гороха, или мотылька, или горчичное зернышко, или любое другое малейшее творение Божье. Если бы он добился этого, можно было бы найти для него более респектабельное занятие — возможно, расположить звезды в лучшем порядке (они и так кажутся ужасно разбросанными и бывают всевозможных форм и размеров, — кроме идеальной формы и надлежащего размера); или дать нам исправленный вид океана; это, по крайней мере, кажется очень неправильным и поддающимся улучшению делом; даже рыбаки в наши дни не знают, как далеко он унесет, подгоняемый западным ветром: — возможно, кто-то другой знает, но это не наше дело. Давайте спустимся вниз и встанем на берегу этого великого неровного моря и посчитаем, не запоздал ли его гром. Раз, два: — наконец-то появляется хорошо сформированная волна, немного дрожащая на вершине, но в целом упорядоченная. Итак, разбейтесь о гальку и поднимитесь до этой серой гальки; теперь стойте рядом и смотрите! Другой: — Ах, беспечная волна! почему ты не мог оставить свой гребень на месте? он весь превратился в брызги, ударяясь о скалы там — я так и думал — промахнулся на пару футов! Другой: — Ну что теперь, нетерпеливый! ты не мог подождать, пока у твоего друга закончится рефлюкс, вместо того чтобы заворачиваться в него таким неподобающим образом? Ты идешь ни за что. Четвертый, и, наконец, хороший. Что мы думаем об этом медленном подъеме и кристальной пустоте без единого изъяна? Устойчивая, хорошая волна; не так быстро; не так быстро; куда ты направляешься? — По нашему архитектурному выражению, это очень плохо; на два ярда превысило отметку, и вдобавок так много вас у нас перед носом; и волна, на которую мы надеялись, там, позади, разбила все вдребезги в море и застелила огромную белую скатерть из пены до самого берега, как будто морские боги собирались ею пообедать! Увы, эти несчастливые выстрелы Природы; она никогда не попадет в цель своими непослушными волнами и не придаст ни одной из них идеальной формы, если мы будем ждать тысячу лет. Давайте пошлем за греческим архитектором, чтобы он сделал это за нее. Он придет — великий греческий архитектор, с мерой и правилом. Не сделает ли он также вес для ветров? и не взвесит ли воды мерой? и издать указ о дожде и проложить путь для молнии и грома? Он приводит себя в порядок в своей работе, и вот! это признак природы, и это то, во что великий греческий архитектор превратил море —



WBR ᾠΑαττα ΘΑαττα: Значит, они плакали, глядя на это со священной горы, — эти усталые люди?

§ IV. Но море должно было быть неровным! Да, и не были ли также листья и травинки; и, в некотором роде, насколько это возможно, без следов греха, даже облик человека? Или было бы приятнее и лучше, если бы все мы были похожи друг на друга и пронумерованы на наших лбах, чтобы нас можно было отличить друг от друга?

§ V. Значит, искусству человека нечего делать? Неужели нам остается только копировать, и снова, и навсегда, образы Вселенной? Это не так. Нам нужно поработать над этим; никто из нас не так прост и не так слаб, но ему нужно поработать над этим. Но работа заключается не в том, чтобы улучшать, а в том, чтобы объяснять. Эта бесконечная вселенная непостижима в целом; каждое человеческое существо должно медленно описать и долго созерцать ту ее часть, до которой оно может дотянуться; затем изложить то, что оно узнало о ней, тем, кто ниже его; извлекая ее из бесконечности, как собирают фиалку из травы; собирая ее, не улучшают ни фиалку, ни траву, но делают цветок видимым; и тогда человек должен сделать видимой также ее силу в своем собственном сердце и воздать ей честь за те добрые мысли, которые она пробудила в нем, а также за то, что она оказала влияние на него. и написать на нем историю своей собственной души. И иногда он может быть способен на большее, чем это, и представить это в необычном свете, и показать это тысячью ранее неизвестных способов: способов, специально направленных к необходимым и благородным целям, для которых ему пришлось выбрать инструменты из обширного арсенала Бога. Все это он может делать: и в этом он делает только то, что каждый христианин должен делать как с написанным, так и с сотворенным словом, “правильноразделяя слово истины”. Из бесконечности написанного слова он также должен собрать и изложить все новое и старое, выбрать их для времени года и предстоящей ему работы, объяснить и продемонстрировать их другим с такими иллюстрациями и применением, какие могут быть в его силах, и увенчать их историей того, что с их помощью Бог сделал для его души. И, делая это, улучшает ли он Слово Божье? Точно такая же разница существует между смыслом, в котором можно сказать, что служитель улучшил текст для удобства людей, и смыслом, в котором атеист может заявить, что он мог бы улучшить Книгу, к чему, если кто-то что-то добавит, ему добавятся написанные в ней язвы; точно такая же разница существует между тем, что по отношению к Природе человек в своем смирении призван делать, и тем, что в своей наглости он воображает, что способен сделать.

§ VI. Поэтому, читатель, не бойся выбирать между природой и искусством, главное, чтобы ты любил и то, и другое. Если вы можете любить только кого-то, то пусть это будет Природа; с ней вы в безопасности; но тогда не пытайтесь судить об искусстве, которому вы не хотите уделять ни мысли, ни времени. Но если вы любите обоих, вы можете бесстрашно судить о них; вы можете оценить последнее, потому что оно заставляет вас вспомнить первое и доставляет вам такую же радость. Если на городской площади вы можете найти наслаждение, конечно, ограниченное, но чистое и интенсивное, подобное тому, которое вы испытываете в долине среди холмов, тогда ее искусство и архитектура правильны; но если после справедливого судебного разбирательства вы не сможете найти в них ни восторга, ни каких-либо наставлений, подобных природным, я призываю вас бесстрашно осудить их.

Ради накопления нашей силы и знаний мы вынуждены жить в городах; но то преимущество, которое мы имеем в общении друг с другом, в значительной степени уравнивается нашей потерей общения с природой. Теперь у всех нас не может быть ни своих садов, ни приятных полей для вечерних медитаций. Тогда функция нашей архитектуры, насколько это возможно, состоит в том, чтобы заменить их; рассказать нам о природе; подарить нам воспоминания о ее спокойствии; быть торжественной и полной нежности, как она, и богатой ее изображениями; полной нежных образов цветов, которые мы больше не можем собирать, и живых существ, которые сейчас далеко от нас в своем одиночестве. Если вы когда-либо чувствовали или находили это на лондонской улице, — если когда-либо она внушала вам хоть одну серьезную мысль или хоть один луч истинного и нежного удовольствия, — если в вашем сердце есть истинное наслаждение от ее мрачных оград и темных окон, расточительного убранства магазинов и безвкусного фешенебельности клубных домов, — это хорошо: поощряйте строительство еще таких же. Но если они ничему вас не научили и никогда не делали вас счастливее, когда вы проходили мимо них, не думайте, что в них есть какая-то таинственная доброта или оккультная возвышенность. Покончите с жалким притворством, с бесполезным варварством притворяться наслаждающимся: ибо, так же верно, как вы знаете, что луговая трава, сплетенная волшебными кольцами, лучше, чем деревянная мостовая, нарезанная шестиугольниками; и так же верно, как вы знаете, что свежий ветер и солнечный свет нагорья лучше, чем удушливая сырость склепа или газовый свет бального зала, вы можете знать, как я вам и говорил, что вы должны знать, что хорошая архитектура, в которой есть жизнь, и правда, и радость, лучше плохой архитектуры. архитектура, в которой есть смерть, нечестность и сердечная тоска, от начала и до конца времен.

§ VII. А теперь пойдем со мной, ибо я слишком долго отрывал тебя от твоей гондолы: пойдем со мной осенним утром через темные ворота Падуи и пойдем по широкой дороге, ведущей на Восток.

Он лежит на равнине, на протяжении одной-двух лиг, между своими вязами и гирляндами виноградной лозы, их тонкие листья покрыты алыми лихорадочными прожилками, а гроздья стали темно-синими; затем поднимается на насыпь над Brenta и проходит между рекой и широкой равниной, которая тянется на север бесконечными рядами шелковицы и маиса. Brenta течет медленно, но сильно; мутный объем желтовато-серой воды, которая не ускоряется и не ослабевает, а тяжело скользит между своими однообразными берегами, и то тут, то там короткие журчащие водовороты на мгновение закручиваются на ее непрозрачной поверхности и исчезают, как будто что-то втянули в нее и унесли вниз. Пыльная и лишенная тени дорога идет вдоль дамбы на ее северной стороне; и высокая белая башня Доло виднеется вдали, дрожащая в знойном тумане, и никогда не кажется ближе, чем вначале. Вскоре вы проезжаете мимо одной из столь хваленых “вилл на Бренте”: ослепительной, призрачной оболочки из кирпича и штукатурки, с окнами с расписными наличниками, похожими на рамы для картин, и двориком, вымощенным галькой перед ним, весь горящий в густом сиянии лихорадочного солнца, но огороженный от большой дороги, ради великолепия, добротными столбами и цепями; затем другая, в стиле Кью готик, с китайскими вариациями, выкрашенная в красный и зеленый цвета; третья по большей части представляет собой глухую стену с вымышленными окнами, выкрашенными в вымышленный цвет. на каждой - штора цвета зеленого горошка и классический архитрав в плохой перспективе; и четвертая - с лепными фигурами, установленными по верху садовой ограды: некоторые старинные, вроде тех, что можно увидеть на углу Нью-Роуд, и несколько неуклюжих гротескных карликов с толстыми телами и большими

ботинками. Именно к такой архитектуре привели ее исследования эпохи Возрождения в современной Италии.

§ VIII. Солнце неуклонно поднимается и окрашивает стены маленькой пьядца Доло в ярко-белый цвет, где мы меняем лошадей. Еще один унылый участок среди ныне разделенных рукавов Бренцы, образующих неровные и наполовину застоявшиеся каналы; по другую сторону от них еще одна или две виллы, но они старого венецианского типа, которые мы, возможно, уже узнавали раньше в Падуе, и быстро превращаются в сплошные руины, черные, разорванные и одинокие, расположенные у самой кромки мутной воды, с тем, что когда-то было маленькими садиками рядом с ними, превращенными в грязь, с обветшалыми фрагментами корявой изгороди и сломанными кольями для ограждения; и тут и там несколько фрагментов мраморных ступеней, которые сохранились до наших дней. когда-то им был предоставлен изящный доступ от кромки воды, теперь они оседают в грязь сломанными суставами, все наклонные и скользкие от зеленых водорослей. Наконец дорога резко поворачивает на север, и справа от нее открывается открытое пространство, покрытое примятой травой: но не смотрите в ту сторону.

§ IX. Еще пять минут, и мы в верхней комнате маленькой гостиницы в Местре, радуясь минутному отдыху в тени. Стол (я думаю, всегда) накрыт скатертью традиционного белого и неизменного серого цветов, на нем через определенные промежутки расставлены тарелки и стаканы, а также маленькие буханки особого белого хлеба, испеченного на масле и больше похожего на мучные жгуты, чем на хлеб. Вид с балкона невеселый: узкая улочка с одинокой кирпичной церковью и голой колокольней на другой ее стороне; и несколько коventуальных зданий с несколькими багровыми остатками фресок на окнах; а между ними и улицей - канава с каким-то медленным течением и один или два маленьких домика рядом с ним, у одного из которых у дверей беседка из роз, как в английском чайном саду; однако в воздухе вокруг нас нет ничего от роз, кроме резкого запаха чеснока и крабов, согретого дымом. из различных лотков с горячими каштанами. Под окном также раздается много криков по поводу определенных тачек, которые соперничают за наш багаж: мы терпеливо унимаем их соперничество и следуем за ними по узкой улочке.

§ X. Мы прошли всего около двухсот ярдов, когда подошли к низкой пристани в конце канала, с длинными ступенями по обе стороны, спускающимися к воде, которая, как нам на мгновение показалось, почернела от застоя; еще один взгляд разоблачает нас — она покрыта черными лодками Венеции. Мы заходим в одну из них скорее для того, чтобы попробовать, настоящие это лодки или нет, чем с какой-то определенной целью, и уплываем; сначала нам кажется, что вода постоянно податлива под лодкой и позволяет ей погрузиться в мягкую пустоту. Это нечто более прозрачное, чем любая вода, которую мы видели в последнее время, и бледно-зеленого цвета; берега всего в двух-трех футах над ней покрыты илом и чахлой травой, кое-где растут чахлые деревца; они быстро скользят мимо маленького окна гондолы, как будто их тащат по нарисованной сцене.

Гребок за гребком мы считаем удары весла, каждый из которых слегка приподнимает борт лодки, когда ее серебристый клюв устремляется вперед. Мы теряем терпение и выпутываемся из подушек: острый морской воздух обдувает нас, когда мы стоим, облокотившись на крышу плавучей камеры. Впереди ничего не видно, кроме длинного канала и ровного берега; на западе быстро опускается башня Местре, а за ней по всему горизонту поднимаются пурпурные очертания цвета увядших розовых листьев, слабо очерченные на фоне послеполуденного неба,

— Бассанские Альпы. Еще вперед: бесконечный канал наконец изгибается, а затем разбивается на замысловатые углы около каких-то низких бастионов, ныне разорванных на куски и уродливыми проломами уходящих к воде, — бастионов форта Мальгера. Еще один поворот, и другая перспектива канала; но не бесконечного. Серебряный клюв быстро рассекает ее - она расширяется: густая трава на берегах опускается все ниже и ниже и, наконец, замирает рыжеватыми узелками вдоль заросшего сорняками берега. Над ним, справа, но еще несколько лет назад мы могли бы видеть лагуну, простирающуюся до горизонта, и теплое южное небо, склонившееся над Маламокко к морю. Теперь мы не видим ничего, кроме того, что кажется низкой и однообразной стеной причала с плоскими арками, пропускающими через себя прилив; это железнодорожный мост, бросающийся в глаза превыше всего. Но в конце этих мрачных арок из широкой воды поднимается беспорядочный ряд низких и беспорядочно построенных кирпичных зданий, которые, если бы не множество башен, разбросанных среди них, могли бы быть пригородами английского промышленного городка. Четыре или пять куполов, бледных и, по-видимому, расположенных на большем расстоянии, возвышаются над центром линии; но объект, который первым бросается в глаза, - это мрачное облако черного дыма, нависающее над северной ее половиной и выходящее с колокольни церкви.

Это Венеция.

92 Гарбетт о дизайне, стр. 74.

ПРИЛОЖЕНИЕ.

1. ОСНОВАНИЕ ВЕНЕЦИИ.

Я нахожу, что хронисты согласны в определении 421 года, если таковой имелся: следующая фраза Де Монаси, возможно, заинтересует читателя.

“Бог, который наказывает грехи людей военными горестями и чьи пути неисповедимы, желая как спасти невинную кровь, так и чтобы великая сила, благотворная для всего мира, возникла в месте, невообразимо странном, побудил главных людей городов венецианской провинции (которая от границы с Паннонией простиралась до Адды, реки в Ломбардии), как в память о прошлом, так и в страхе перед будущими бедствиями, основать государства на ближайших островах внутренних заливов Адриатики, к которым, в соответствии с в крайнем случае, они могли бы отступить в поисках убежища. И сначала Галиен де Фонтана, Симон де Главконибус и Антоний Кальв, или, как говорят другие, Адальбурт Фалерий, Томас Кандиано, Комес Даулус, консулы Падуи, по приказу своего короля и желанию граждан заложили основы нового содружества под благим покровительством на острове Риальто, самом высоком и ближайшем к

устью полноводной реки, ныне называемой Брента, в год от Рождества Христова, как уверяют нас многие писатели, четыреста двадцать один, от рождества Христова. 25 марта”.⁹³

Также очень приятно знать, что Венеция была основана добрыми христианами: “La qual citade é stada hedificada da veri e boni Christiani”: эту информацию я нашел в рукописи Хроники Занкарولا в библиотеке собора Святого Марка.

Наконец, предположение о происхождении ее имени, записанное Сансовино, будет охотно принято всеми, кто любит Венецию: “Я интерпретирую алькуни, задаю голос Венеции волии” *Вениамин ЭТИАМ*, чозэ, вьени анкора, э анкора, перчоче кванте вольте веррай, семпре ведрай нуове козе, энуове беллеце”.

2. ВЛАСТЬ ДОЖЕЙ.

Авторитетные источники сходятся во мнении, что 697 год был годом избрания первого дожа Поля Луки Анафесте. Он был избран на общем собрании простолюдинов, трибунов и духовенства в Геракле, “божественный ребус прокуратис”, как обычно бывало при любой серьезной работе в те времена. Его авторитет, таким образом, определяется Сабеллико, который, вероятно, не преувеличивал его: “Вопрос о том, как решить проблему всеобщей империи в отношении величеств ессе: законный консилиум судей по вопросам республики, аликвидный референс для порта; ежегодный трибунал в отдельных частях света, провокационный спор. *Cæterum, si quis dignitatem, ecclesiam, sacerdotumve cleri populiue suffragio esset adeptus, ita demum id ratum haberetur si dux ipse auctor factus esset.*” (Lib. I.) Последний пункт очень важен, указывая на подчинение церковной власти народной и герцогской (или патрицианской) власти, что на протяжении всей ее карьеры было одной из самых примечательных черт в политике Венеции. Обращение трибунов к дожу также важно; и выражение “*decus omne imperii*”, хотя и имеет несколько сомнительную силу, по крайней мере настолько энергично, насколько можно было ожидать от историка, находящегося под влиянием Совета Десяти.

3. SERRAR DEL CONSIGLIO.

Дата указа, делавшего право заседать в большом совете наследственным, указывается поразному; сами венецианские историки говорят об этом так мало, как только могут. Очевидно, что это было сделано не сразу, поскольку в последующие годы последовало несколько указов: Совет десяти был учрежден, вне всякого сомнения, в 1310 году в результате заговора Тьеполо. Стоит запомнить венецианский стих, цитируемый Мутинетти (*Annali Urbani di Venezia*, стр. 153).

“Del mille tresento e diese

A mezzo el mese delle ceriese

Bagiamonte passò el ponte

E per esso fo fatto el Consegio di diese.”

Читателю не остается ничего лучшего, как принять 1297 год за дату начала смены правительства, и это позволит ему точно разделить 1100 лет с момента избрания первого дожа на 600 лет монархии и 500 лет аристократии. Совпадение цифр несколько любопытно: 697 - дата создания правительства, 1297 - его смены и 1797 - его падения.

4. S. PIETRO DI CASTELLO.

Достоверно сообщается, что он был основан в седьмом веке и (с несколько меньшей степенью достоверности) в месте, где троянцы под предводительством Антенора после разрушения Трои построили “un castello, chiamato prima Troja, poscia Olivolo, interpretato, luogo pieno”. По-видимому, святой Петр лично явился епископу Гераклеи и повелел ему основать в его честь церковь в этом месте растущего города на Риальто: “ове, знай, что уна мандра ди буи и ди пекоре пасколапе едина. Questa fu la prodigiosa origine della Chiesa di San Pietro, che poscia, o rinovata, o ristaurata, da Orso Participazio IV Vescovo Olivolense, divenne la Cattedrale della Nuova citta.” (Notizie Storiche delle Chiese e Monasteri di Venezia. Padova, 1758.) Я думаю, нам нужно, чтобы Святой Петр рассказал нам, что такого удивительного было в том, что волы и овцы паслись вместе. Титул епископа Кастелло впервые был присвоен в 1091 году: собор Святого Марка стал кафедральным собором только в 1807 году. Можно счесть едва ли справедливым делать вывод о незначительном значении старого собора Святого Пьетро ди Кастелло по внешнему виду жалких модернизаций 1620 года. Но об этих модернизациях говорят как об улучшениях; и я не нахожу упоминания об особой красоте в старом здании ни в цитируемой выше работе, ни у Сансовино; он только говорит, что, когда оно было уничтожено пожаром (как и все в Венеции, я думаю, примерно три раза за столетие), в правление Виталья Микеле его перестраивали “с хорошими толстыми стенами, сохраняя, *несмотря ни на что*, порядок расположения, взятый из греческого стиля строительства”. Это не похоже на описание очень энергичных усилий по восстановлению богато украшенного собора. Нынешняя церковь - одна из наименее интересных в Венеции; деревянный мост, чем-то напоминающий мост Баттерси в небольшом масштабе, соединяет ее остров, ныне почти опустевший, с убогим пригородом города за арсеналом; а перед ее покрытым плесенью фасадом и одинокой башней тянется ровная полоса безжизненной травы, местами скорее сгнившей, чем утопанной.

5. ПАПСКАЯ ВЛАСТЬ В ВЕНЕЦИИ.

Я могу отослать читателя к одиннадцатой главе двадцать восьмой книги "Дару" за некоторым описанием ограничений, которым подвергалось венецианское духовенство. Я сам не имел возможности уделить какое—либо время изучению подлинных документов, касающихся этого вопроса, но следующая выдержка из письма моего друга, который в настоящее время не позволяет мне назвать свое имя, но который, безусловно, лучше любого другого англичанина знаком с архивами венецианского государства, будет иметь большую ценность для широкого читателя:

В 1410 году, или, возможно, в конце XIII века, церковники были исключены из Большого совета и объявлены не имеющими права на гражданскую работу; и в том же 1410 году Совет десяти совместно с Джунтой постановил, что всякий раз, когда в государственных советах рассматриваются вопросы, касающиеся церковных дел, все родственники венецианских

священнослужителей, пользующихся благотворительностью, должны быть изгнаны; а в 1434 году РОДСТВЕННИКИ церковников были объявлены не имеющими права на должность посла в Риме.

“Венецианцы никогда не передавали епископам во владение какую-либо кафедру на своих территориях, если только они не были предложены папе сенатом, который избрал патриарха, который, как предполагалось в конце шестнадцатого века, подлежал рассмотрению его Святейшеством в качестве акта подтверждения возведения на престол; но, конечно, все зависело от относительной власти Рима и Венеции в тот или иной момент времени: например, через несколько дней после восшествия на престол Юлия II., в 1503 году, он просит синьорию, держа в руке, разрешить ему присвоить архиепископство Зари на его иждивении, некоем Чипико, епископе Фамагосты. Шесть лет спустя, когда Венеция была разгромлена игроками лиги Камбре, этот разъяренный папа, несомненно, передал бы Зару Чипико, НЕ спрашивая разрешения. В 1608 году богатое камальдолитское аббатство Вангадица на Полесье опустело из-за смерти Лионардо Лоредано, в семье которого оно с некоторых пор находилось. Венецианский посол в Риме получил известие ночью 28 декабря; и на следующий день обратился к Павлу IV с просьбой. не отменять это назначение, пока он не получит ответа от сената. Папа говорил о ‘бедных кардиналах’ и о своем племяннике, но не дал положительного ответа; и, когда Франческо Контарини удалялся, сказал ему: ‘Милорд посол, пользуясь случаем, мы сообщаем вам, что, к нашему величайшему сожалению, мы понимаем, что главы Десяти намерены стать ризничими; поскольку они приказывают приходским священникам закрывать двери церкви на Аве Мария и не звонить в колокола в определенные часы. Это именно должность ризничего; мы не знаем, почему их светлости печатными указами, которые мы видели, решили вмешаться в это дело. Это чистая церковная юрисдикция; и даже в случае возникновения каких-либо неудобств разве нет патриарха, который, во всяком случае, принадлежит вам; почему бы не обратиться к нему, кто мог бы исправить эти нарушения? Это вопросы, которые вызывают у нас очень заметное неудовольствие; мы говорим так, чтобы они были написаны и известны: соборами и канонами решено, а не произнесено нами, что всякий, кто принимает какое-либо решение против церковной свободы, не может сделать этого, не навлекая на себя порицания: и для того, чтобы отец Пол [корреспондент Бэкона] не мог впоследствии сказать, как он делал в своих прошлых работах, что наши предшественники соглашались либо молчаливо, либо с разрешения, мы заявляем, что мы не даем своего согласия и не одобряем его; более того, мы осуждаем это, и пусть об этом будет объявлено в Венеции, чтобы в остальном каждый мог позаботиться о своей совести. Святой Фома Бекет, праздник которого отмечается в этот самый день, принял мученическую смерть за церковную свободу; наш долг также поддерживать и защищать ее”. Контарини говорит: “Это замечание было сделано с некоторыми нотками гнева, что побудило меня сказать ему, что трибунал самых выдающихся лордов-вождей Десяти является в нашей стране высшим; что он не делает свои дела необдуманно или снисходит до недостойных вопросов; и что, следовательно, если бы эти лорды пришли к какому-либо публичному заявлению своей воли, они были бы наказаны”. Это следует отнести к предшествующим приказам, а также к незапамятным обычаям и авторитету, вспоминая, что и в прежних случаях аналогичные поручения давались для предотвращения различных несоответствий; а потому справедливое намерение, подобное этому, не следует понимать ни в каком ином смысле, кроме его собственного, тем более что приходы Венеции были в ее собственном дару”, и т.д. и т.п. Папа настаивал на том, чтобы передать аббатство своему племяннику, но республика отказалась от владения, и был достигнут компромисс, когда

оно было передано венецианцу Маттео Приули, который выделял кардиналу пять тысяч дукатов в год из своих доходов. За несколько лет до этого тот же самый папа отлучил государство от церкви, потому что оно заключило в тюрьму двух церковников за ужасные преступления; борьба длилась более года и закончилась при посредничестве Генриха IV., по иску которого заключенные были переданы французскому послу, который передал их папскому уполномоченному.

“В январе 1484 года на площади Сан-Марко готовился турнир: ходили слухи о том, что распределение призов было организовано заранее, без учета "лучшего игрока". Один из вождей Десяти шел по Риалято 28 января, когда молодой священник двадцати двух лет от роду, сын фехтовальщика, болонец и один из жителей Перуджи, оба латники под командованием Роберта Сансоверино, напали на торговца тканями с обнаженным оружием. Глава Десяти пожелал, чтобы их схватили, но в этот момент священник сбежал; однако впоследствии он был схвачен снова и в тот же вечер повешен при свете факелов между колоннами вместе с двумя солдатами. Иннокентий VIII. был менее могущественен, чем Павел IV.; Венеция в 1605 году была слабее, чем в 1484 году.

“* * * Исключение из Большого совета, будь то в конце четырнадцатого или в начале следующего столетия, венецианских священнослужителей (вызванное либо приобретениями республики на материковой части, сделанными в то время, и которые, благодаря богатым пожертвованиям, которые они получали, могли бы сделать честолюбивого церковника таким же опасным в Большом Совете, как победоносный кондотьер; или из страха, что их верность будет разделена между церковью и их страной, поскольку признается, что никто не может служить двум господам), не сделало их враждебными к своему отечеству, а наоборот, сделало их преданными своему народу. чьи интересы, за очень немногими исключениями, горячо отстаивали венецианские прелаты в Риме, которые, в свою очередь, пользовались всеми почестями в Венеции, где государственные приемы, устраиваемые кардиналам из домов Коррер, Гримани, Корнаро, Пизани, Контарини, Дзено, Дельфино и другим, свидетельствуют о хорошем взаимопонимании, существовавшем между "папалистами" и их соотечественниками. Кардинал Гримани сыграл важную роль в отстранении Юлия II от лиги Камбре; кардинал Корнаро всегда помогал государству добиваться всего, что требовалось от Льва X. и, как до, так и после них, все венецианцы, имевшие место в Священной коллегии, были скорее патриотами, чем плюралистами: я имею в виду, что они больше заботились о Венеции, чем о своих выгодах, признавая таким образом разумность той политики, которая отказывала им в приеме в Большой совет”.

К этому интересному утверждению я добавлю два отрывка из двадцать восьмой книги Дару, вполне заслуживающие внимания американскими англичанами в наши дни:

“Pour être parfaitement assurée contre les envahissements de la puissance ecclésiastique, Venise commença par lui ôter tout prétexte d'intervenir dans les affaires de l'Etat; elle resta invariablement fidèle au dogme. Jamais aucune des opinions nouvelles n'y prit la moindre faveur; jamais aucun hérésiarque ne sortit de Venise. Les conciles, les disputes, les guerres de religion, se passèrent sans qu'elle y prit jamais la moindre part. Inébranlable dans sa foi, elle ne fut pas moins invariable dans son système de tolérance. Non seulement ses sujets de la religion grecque conservèrent l'exercice de leur culte, leurs évêques et leurs prêtres; mais les Protestantes, les Arméniens, les Mahomitans, les Juifs, toutes les religions, toutes les sectes qui se trouvaient dans Venise, avaient des temples, et la

сépulture dans les églises n'était point refusé aux hérétiques. Une police vigilante s'appliquait avec le même soin à éteindre les discordes, et à empêcher les fanatiques et les novateurs de troubler l'Etat."

"Si on considère que c'est dans un temps où presque toutes les nations tremblaient devant la puissance pontificale, que les Vénitiens surent tenir leur clergé dans la dépendance, et braver souvent les censures ecclésiastiques et les interdits, sans encourir jamais aucun reproche sur la pureté de leur foi, on sera forcé de reconnaître que cette république avait devancé de loin les autres peuples dans cette partie de la science du gouvernement. La fameuse maxime, 'Siamo veneziani, poi christiani,' n'était qu'une formule énergique qui ne prouvait point qu'ils voulussent placer l'intérêt de la religion après celui de l'Etat, mais qui annonçait leur invariable résolution de ne pas souffrir qu'un pouvoir étranger portât atteinte aux droits de la république.

"Dans toute la durée de son existence, au milieu des revers comme dans la prospérité cet inébranlable gouvernement ne fit qu'une seule fois des concessions à la cour de Borne, et ce fut pour détacher le Pape Jules II. de la ligue de Cambrai.

"Jamais il ne se relâcha du soin de tenir le clergé dans une nullité absolue relativement aux affaires politiques; on peut en juger par la conduite qu'il tint avec l'ordre religieux le plus redoutable et le plus accoutumé à s'immiscer dans les secrets de l'Etat et dans les intérêts temporels."

Далее излагаются основные моменты, касающиеся иезуитов: указ, разрешавший их учреждение в Венеции, требовал официального обновления каждые три года; что ни один иезуит не мог оставаться в Венеции более трех лет; что малейшее неповиновение власти правительства немедленно каралось тюремным заключением; что ни один венецианец не мог вступить в орден без специального разрешения правительства; что нотариусам было запрещено санкционировать любое завещание имущества иезуитам; наконец, что главам знатных семей было запрещено разрешать своим детям получать образование в иезуитских колледжах под страх понижения в звании. .

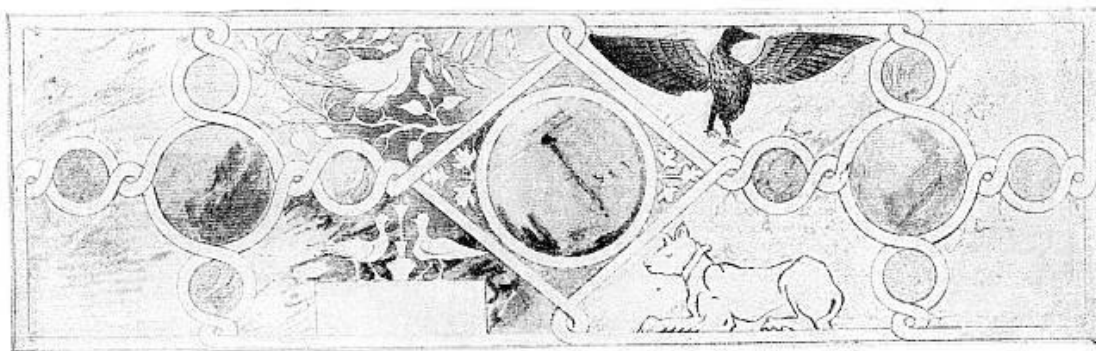
Теперь позвольте заметить, что введение абсолютного исключения духовенства из государственных советов относится именно к тому периоду, который я обозначил как начало упадка венецианской власти. Этот факт может принести пользу романисту, если только это может быть польза; ибо я не привожу поведение венецианского сената, как это делает Дару, в качестве примера общей науки управления. Венецианцы добились того, что мы смехотворно называем разделением "Церкви и государства" (как будто государство во всем христианском мире не обязательно было также Церковью⁹⁴), но следовало называть разделением мирян и священнослужителей. Я указываю на это разделение не как на предмет похвалы, а как на свидетельство венецианцев против принципов папства. Если они были виноваты в том, что поддались своему страху перед честолюбивым духом Рима настолько, что лишили свои советы всякого религиозного элемента, то какое оправдание мы можем предложить государству, которое, имея Духовных лиц своей веры уже в своем сенате, позволяет римскому государству быть представленным мирянами? Приносить религию в жертву ошибочной политике или покупать безопасность позором не было чем-то новым в мировой истории; но быть одновременно нечестивым и невежливым и искать опасности через бесчестие было прерогативой английского парламента 1829 года.

Я рад возможности сослаться на заметку по этому вопросу, которую я не без размышления приложил к “Семи лампам”, и подкрепить ее следующим отрывком, написанным моим отцом в 1839 году и опубликованным в одном из журналов того же года, — отрывком, замечательным как своей внутренней ценностью, так и тем, что двенадцать лет назад он изложил истины, к которым английский разум, кажется, только сейчас, и то медленно, пробуждается.

“Мы слышим, как говорят, что трудности [в отношении Ирландии] возникают не только из-за римской религии, поскольку когда-то все мы были римско-католиками, а народы за рубежом придерживаются этой веры не так, как ирландцы. Совершенно упускается из виду, что когда мы были такими, наше правительство было деспотичным и способным справиться с этой опасной религией, как и большинство континентальных правительств до сих пор. В каком римско-католическом государстве или в какую эпоху римско-католической Англии мы когда-либо слышали о такой агитации, какая сейчас существует в Ирландии, со стороны злых людей, пользующихся аномальным положением вещей — римско-католическим невежеством народа, протестантской терпимостью правительства? Нам еще предстоит ощутить огромные трудности, с которыми столкнулась римско-католическая эмансипация. Слишком поздно мы обнаруживаем, что римский католик совершенно неспособен быть безопасно связанным с британской конституцией в том виде, в каком она существует сейчас, *в каком-либо близком отношении*. Нынешняя конституция больше не подходит для католиков. Это создание по сути протестантское, растущее с ростом и укрепляющееся с силой протестантизма. Протестантизм настолько тесно переплетен со всей нашей конституцией и законами, что я отстаиваю свою позицию вопреки всем существующим агитаторам, утверждая, что римская религия полностью несовместима с британской конституцией. Пытаясь объединить их, мы попали в лабиринт трудностей; мы хуже, а Ирландия не лучше. Бесполезно говорить о муниципальной реформе или народных лордах-наместниках. Умеренное влияние конституционной монархии недостаточно сильно для римско-католического населения. Суровая душа республиканца не постеснялась бы отправить половину введенного в заблуждение населения и всех священников в изгнание и посадить на их место трудолюбивый протестантский народ. Но вы не можете этого сделать, и вы не можете обратить ирландцев в свою веру или другими способами сделать их пригодными для ношения мягких ограничений протестантского правительства. Более того, это была странная логика, породившая идею допустить католиков к исполнению какой-либо части наших законов или конституции. Все признавали, что самым актом отказа от римской религии мы стали свободным и просвещенным народом. Только сбросив ярмо этой рабской религии, мы достигли свободы мысли, которая продвинула нас по общественной лестнице. Мы настолько продвинулись вперед, приняв реформированную религию и придерживаясь ее, что, чтобы доказать наши либеральные и непредвзятые взгляды, мы разрушаем барьеры между двумя религиями, из которых одна является признанной причиной света и знания, а другая - причиной тьмы и невежества. Мы настолько изменились к лучшему, полностью покинув этот народ и не дав им ни места, ни жребия среди нас, что становится уместным снова смешаться с ними. Мы нашли так много хорошего в том, чтобы покинуть их, что считаем это наилучшей возможной причиной для возвращения - быть среди них. Не бойтесь, что их Церковь снова потрясет нас, всем нашим светом и знаниями. Это правда, что самые просвещенные нации подпали под чары ее чар, погрузились в полную темноту и суеверия; но не бойтесь нас — мы слишком хорошо информированы! Какие жалкие рассуждения! безумная самонадеянность! Я боюсь, что, когда римская религия окутала ранние века облаками тьмы, она погасила столько света, знаний и здравого смысла, сколько когда-либо демонстрировали наши современные либералы. Я не

ожидаю, что государственный деятель будет обсуждать вопрос Пресуществления между протестантами и католиками или проследить узкие границы, которые отделяют протестантских сектантов друг от друга; но может ли какой-либо государственный деятель, бросивший хотя бы беглый взгляд на лицо Европы, хоть на мгновение поколебаться в выборе протестантской религии? Если он, к сожалению, ничего не знал о том, что это истинно в отношении наших вечных интересов, он, по крайней мере, обязан увидеть, не лучше ли это для мирского процветания народа. Он может быть лишь в меру проникнут благочестивым рвением к спасению королевства, но, по крайней мере, от него ожидают, что он будет взвешивать сравнительные достоинства религии, как закона или правительства; и действительно, он должен быть слеп, если не понимает, что, пренебрегая протестантской верой или слишком легко уступая любым посягательствам на нее, он отказывается от использования государственной машины, более мощной, чем все законы, которые когда-либо издавали бездуховные законодатели земли, в продвижении счастья, мира, процветания и порядка, в том числе в сфере образования. трудолюбие и богатство народа; в формировании каждого ценного или желательного качества в субъекте или гражданине; в поддержании общественного сознания на том уровне образования и информации, который формирует наилучшую безопасность для государства и наилучшую защиту свободы народа, будь то религиозной или политической”.

XX.



УКРАШЕНИЕ СТЕН ФАТОЙ.
ка'ТРЕВИЗАН.

6. ОРНАМЕНТЫ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Поскольку в Венеции было три основных стиля архитектуры — греческий или византийский, готический и Ренессанс, в дальнейшем будет показано, что сам Ренессанс делится на три соответствующих семейства: ренессанс, привитый к византийскому, который является самым ранним и лучшим; Ренессанс, привитый к готическому, который является вторым и второклассным; Ренессанс к ренессансу, который является двойной тьмой и худшим из всех. Дворцы, в которых ренессанс привит к византии, - это те, на которые обратил внимание Коммин: для них характерен орнамент, очень похожий, а в некоторых случаях идентичный ранневизантийским работам, а именно группы цветных мраморных кругов, заключенных в переплетающиеся полосы. Я поместил на противоположной странице одно из этих украшений

из Ка'Тревисана, в котором наиболее любопытный и изящный элемент инкрустированного узора вставлен в ленту, которая почти в точности скопирована с церкви Богородицы в Константинополе и соответствует другим украшениям в соборе Святого Марка. В обращении с животными также много византийского, особенно с двумя птицами в нижнем отделении, в то время как на листьях вверху видны своеобразные изгибы листьев чинкве ценцо. Голубь, приземлившись с оторванной оливковой ветвью, противопоставляется ворону с беспокойно расправленными крыльями. Под ними, очевидно, изображены два жертвоприношения “всякой чистой птицы и всякого чистого зверя”. Цвет придан зеленым и белым мрамором, голубь изображен на серовато-зеленом фоне, и все это изысканно отделано.

На [Фото I., стр. 13](#), верхняя фигура из того же дворца (Ca'Trevisan), и она очень интересна своими пропорциями. Если мы возьмем пять кругов в геометрической пропорции, диаметр каждого из которых равен двум третям диаметра следующего за ним, и расположим круги в такой пропорции, соприкасаясь друг с другом, способом, показанным на табличке, мы обнаружим, что совершенно незаметное увеличение диаметра кругов по углам позволит нам вписать целое в квадрат. Описанные таким образом линии будут проходить по центру белых полос. Я не могу быть уверен, что это настоящая конструкция Trevisan design, потому что она расположена на высокой поверхности стены, где я не мог получить ее размеры; но я обнаружил, что эта конструкция точно совпадает с линиями моего глазного эскиза. Нижняя фигура [на табличке I.](#) изображена на фасаде Ка'Дарио и, вероятно, впервые привлекла внимание Коммайнса своей яркостью. Сальватико, действительно, считает и Ка'Тревисан (который когда-то принадлежал Бьянке Каппелло), и Ка'Дарио зданиями шестнадцатого века. Я откладываю обсуждение этого вопроса на данный момент, но, полагаю, у меня есть достаточные основания предположить, что Ка'Дарио был построен около 1486 года, а Ка'Тревисан ненамного позже.

7. РАЗНОВИДНОСТИ ОТРЯДОВ.

Из этих фантазмов и гротесков наиболее важным является тот, который обычно называют ионическим, идея которого была заимствована (по словам Витрувия) из завитых женских волос; но его боковые отростки больше похожи на бараньи рога: как бы то ни было, это просто приятная экстравагантность, и если вместо бараньих рогов вы сразу добавите рога козерога, или коровьи рога, или ослиную голову, у вас будут породы козерогов, или ослиных пород, или любое количество других пород, по одной на каждую голову. или рог. Возможно, вы слышали о другом порядке, Составном, который представляет собой смесь ионического и коринфского языков и является одной из худших из десяти тысяч форм, которые можно отнести к коринфянам как к их главе: его можно описать как испорченного коринфянина. И, возможно, вы также слышали о другом ордере, называемом тосканским (который вообще не является орденом, а испорченным дорическим); и о другом, называемом римским дорическим, который является еще более испорченным дорическим, оба они просто являются одними из самых глупых вариаций, когда-либо изобретенных на основе уже известных форм. Я нахожу также во французском памфлете об архитектуре,⁹⁵ применительно к магазинам и жилым домам, шестой порядок, “Французский порядок”, по крайней мере, столь же хорош, как любой из трех последних, и заслуживает одобрения, учитывая, откуда он взялся, поскольку по ту сторону ла-манша обычно больше склонности к смешению “порядков”, чем к их умножению: но в конце концов читатель обнаружит, что на самом деле существует только два порядка, первыми

примерами которых являются греческий, дорический и коринфский, и *они* они не совершенны и ни в коем случае не являются в достаточной степени репрезентативными для обширных семейств, к которым они принадлежат; но, будучи первыми и наиболее известными, их по праву можно рассматривать как типы остальных. Существенные различия двух великих орденов он найдет объясненными в §§ XXXV. и XXXVI. из главы. XXVII. и в отрывках, на которые там ссылаются; но я бы предпочел, чтобы эти отрывки можно было читать в том порядке, в котором они встречаются.

8. СЕВЕРНАЯ ЭНЕРГИЯ.

Выше, в Первой главе, я вкратце описал великие события истории архитектуры в самых простых и кратких словах, какие только мог; но это вторжение ломбардской энергии в византийский покой, подобно дикому северному ветру, нисходящему в пространство с разреженной атмосферой и встречаемому арабским симумом с юга, вполне может потребовать от нас дальнейшего внимания; ибо различия во всех этих школах заключаются скорее в степени их стремительности и утонченности (эти качества в большинстве случаев находятся в обратном соотношении, но арабов во многом объединяет), чем в стиле архитектуры. украшения, которые они используют. Одни и те же листья, одни и те же животные, одно и то же расположение использовались скандинавами, древними бриттами, саксами, норманнами, лангобардами, римлянами, византийцами и арабами; все они были одинаковыми потомками классической Греции, Египта и Ассирии, а некоторые - Финикии. Пояса, на которых изображены ассирийские быки, в зале Британского музея, такие же, как пояса с орнаментами, найденными в скандинавских курганах; их метод орнаментации тот же, что и на микенских воротах, и на ломбардской кафедре Святого Амброджо Миланского, и в церкви Богородицы в Константинополе; существенными различиями между великими школами являются различия в характере, обращении и науке выражения; абсурдно говорить о нормандских орнаментах, ломбардских орнаментах и византийских орнаментах как о формально отличных; но есть и другие различия. непримиримое разделение между арабским темпераментом, ломбардским темпераментом и византийским темпераментом.

Теперь, насколько я смог сравнить три школы, мне кажется, что араб и ломбард отличаются от византийской своей энергией и любовью к возбуждению, но ломбард стоит особняком в своей любви к шутке: ни араб, ни византиец никогда не шутят в своей архитектуре; ломбардцу очень трудно когда-либо быть до конца серьезным; таким образом, они представляют три состояния человечества: одно в совершенном покое, византийское с изысканным восприятием изящества и достоинства; арабское с таким же восприятием изящества, но с беспокойной лихорадкой в крови; ломбардское в равной степени энергичный, но не сжигающий себя попусту, способный подчиняться закону и получать удовольствие от шуток. Но арабская лихорадочность заражает даже ломбардцев на Юге, проявляясь, однако, в бесконечной изобретательности, с освежающей твердостью и порядком, управляющими всем этим. Возбуждение было наибольшим в древнейшие времена, больше всего оно проявилось в святом Микеле Павийском; и я твердо склонен связывать многие из его своеобразных проявлений с привычками ломбардцев есть и пить, особенно с его плотоядностью. Ломбард древних времен, по-видимому, был именно таким, каким был бы тигр, если бы вы могли наделить его любовью к шутке, богатым воображением, сильным чувством справедливости, страхом перед адом,

знанием северной мифологии, каменным логовом, молотком и долотом; представьте, что он расхаживает взад-вперед по упомянутому логову, чтобы переварить свой обед, и ударяет по стене, с новой фантазией в голове, на каждом шагу, и у вас есть ломбардский скульптор. По мере того как цивилизация увеличивает запасы овощей и сокращает запасы диких зверей, возбуждение спадает; оно все еще сильно в тринадцатом веке в Лионе и Руане; оно постепенно угасает в поздней готике и совершенно угасло в пятнадцатом веке.

Я думаю, что лучше всего проиллюстрирую эту общую идею, просто скопировав записи в своем дневнике, которые были сделаны, когда после шестимесячного тщательного изучения византийских работ в Венеции я снова обратился к ломбардским работам Вероны и Павии. В этих записях упоминаются некоторые другие моменты, не относящиеся к рассматриваемому непосредственно вопросу; но я оставил их, поскольку они пригодятся в дальнейшем.

“(Верона.) Сравнивая арабески и скульптуру здешнего Кафедрального собора с собором Святого Марка, первое, что бросается в глаза, - это низкий рельеф, второе - большее движение и одухотворенность при бесконечно меньшем изяществе и научности. В византийском стиле, каким бы грубым ни был крой, каждая линия прекрасна, а животные или люди размещены в любых позах, обеспечивающих декоративный эффект, иногда невозможных, всегда строгих, сдержанных или томных. У романских рабочих все фигуры демонстрируют усилия (часто успешные) выразить энергичные действия; в основном охота, много драк, и оба энергичные; некоторые собаки бегут великолепно, напрягаясь для этого, а рыцари наносят сильные удары, в то время как лица и рисунок в высшей степени варварские. В Венеции все изящно, неподвижно или томно; восточное оцепенение сквозит в каждой черточке — признак школы, сформированной на суровых традициях, придерживающейся их и никогда не стремящейся превзойти их, но с утонченным чувством красоты и большой торжественной религиозной верой.

“Если греческий внешний архивольт собора Святого Марка византийский, закон несколько нарушается его домашней суетой; фигуры, занятые всеми видами торговли и приготовлением яств всех видов; многолюдная рождественская сцена Лондона, перемежающаяся (буквально) великолепными шарами из листьев, уникальными по скульптуре; но даже это решительно противоречит дикой страсти ломбардцев к войне и погоне. Далее, ломбардское здание столь же острое, аккуратное, и безукоризненно, сколь небрежно здание собора Святого Марка. Византийцы, похоже, были слишком ленивы, чтобы сложить свои камни вместе; и, в общем, мое первое впечатление по приезде в Верону после четырех месяцев пребывания в Венеции - это изысканно аккуратная каменная кладка и совершенное *чувство* здешнего стиля; готика, сформированная сочетанием ломбардского орнамента на поверхности с пизанской готикой, ничто не может быть более целомудренным, чистым или торжественным”.

Я много говорил о шахтах входа в склеп святого Зенона;⁹⁶ следующее замечание о скульптурах на архивольте над ними относится к нашей настоящей цели:

“Он покрыт очень легкими, но наиболее эффектными барельефами на шутливую тему: — два петуха несут на плечах длинный посох, к которому за ноги привязана лиса (?), свисающая между ними: стойка переднего петуха, поднимающего одну ногу под прямым углом к другой, восхитительна. Затем охота на оленя, во время которой всадник-кентавр натягивает лук; стрела прошла навылет через горло оленя и застряла там. Несколько великолепных охот с собаками, между фруктовыми деревьями и птицами на них; листья, учитывая раннее время, на редкость хорошо посажены, с острыми и глубокими вырезами по краям наружу: промежутки заполняют

улитки и лягушки, как будто подвешенные в воздухе, с несколькими дерзкими щенками на задних лапках, двумя или тремя неописуемыми животными; и, наконец, в центре одной из арок на южной стороне изображены слон и замок — очень странный слон, но вырезанный так, словно резчик видел его”.

Обратите внимание на этого слона и замок; мы встретимся с ним дальше на север.

“Эти скульптуры святого Зенона, однако, довольно тихие и ручные по сравнению со скульптурами святого Микеле Павийского, которые также выполнены в несколько более мрачном настроении; они, как я думаю, символизируют несварение желудка. (Обратите внимание, что они написаны намного раньше святого Зенона; самое позднее, в седьмом веке. В них больше кошмара и меньше остроумия.) Лорд Линдси описал их превосходно, но сказал недостаточно наполовину; состояние ума, представленное западным фронтом, больше похоже на лихорадочный сон, чем на результат какой-либо определенной архитектурной цели или даже какой-либо определенной любви и восторга от гротеска. Одна столица покрыта массой ухмыляющихся голов, другие головы вырастают из двух тел или из-под ног; все эти существа сражаются, или пожирают, или борются за то, что будет сверху, и все же безуспешно, как будто они будут сражаться вечно и не придут ни к какому решению. Я не заметил ни сфинксов, ни кентавров, ни одного павлина (я полагаю, что павлины были чисто византийскими), но русалок с *двумя* хвостами (скульптор, возможно, видел их дважды в то время), странных крупных рыб, обезьян, оленей (быков?), собак, волков и лошадей, грифонов, орлов, длиннохвостых птиц (петухов?), ястребов и драконов, без конца или с дюжиной концов, в зависимости от обстоятельств; птиц поменьше, с кроликами и маленькими неописуемыми существами, заполняющими пространство. фриз. Настоящий лист, который используется в лучшей византийской лепнине Венеции, встречается в некоторых частях этих павийских узоров. Но все ломбардские животные *живы*, и притом яростно живы, полны нетерпения и весны: византийские птицы лениво клюют плоды, и животные едва прикасаются к ним носами. Птицы чинкве ченто в Венеции изящно держат его, как носильщики поезда; птицы ранней готики клюют его жадно и естественно; но ломбардские звери хватают его, как тигры, и отрывают с кривящимися губами и горящими глазами. Они точь-в-точь как Джип с кусочком герани, пугающий воображаемых кошек”.

Указание на лист в приведенном выше отрывке важно — это виноградный лист; он постоянно использовался как византийцами, так и лангобардами, но последними особенно часто, хотя в то время они вряд ли могли указать, что они имели в виду. Он представляет собой самое замечательное украшение собора Святого Микеле; хотя, если бы, к счастью, он не был вырезан на фасаде, обвивая столб и увитый виноградом, я бы никогда не узнал, для чего он предназначен, поскольку его общая форма представляет собой последовательность острых лепестков с прорезанными бороздками на конце каждого. Но оно постоянно меняется; четыре или пять его разновидностей можно найти на каждой группе капителей; и, не довольствуясь этим, лангобарды намекают на ту же форму даже в своих крыльях грифона. Они очень любят виноградную лозу.

В Святом Микеле Луккском мы имеем, пожалуй, самый благородный в Италии пример ломбардского духа в его более поздней утонченности. Это примерно на четыре столетия позже, чем святой Микеле Павийский, и метод изготовления совершенно иной. В Павианской церкви почти весь орнамент вырезан из грубого песчаника с рельефным рисунком: более темный и

твердый камень (я думаю, не змеевидный, но его поверхность настолько замаскирована вековым блеском, что я не могу быть уверен) использован для капителей западных дверей, которые особенно искусны в своей скульптуре; две дьявольские обезьяны, или обезьяноподобные дьяволы, я не знаю, какие именно, с щетинистыми усами и острыми зубами, полуприседают, дерзко положив руки на колени, готовые к плевку. или родник, если подойти к ним поближе; но все это чистая скульптура босса; нет инкрустации, за исключением нескольких пестрых плиток в форме вогнутых блюдец (орнамент, также очень изящно использованный в святом Якопо Болонском): и вся поверхность церкви украшена массивными рельефами, хорошо сохранившимися повсюду, вне досягаемости человека и животных, но полностью разрушенными на высоте примерно пяти или шести футов от земли; стертыми в большие ячеистые впадины и каверны, некоторые из которых настолько глубокие, что делают стены небезопасными, исключительно из—за использования, для которого они были использованы. ниши церкви освящены утонченными и возвышенными итальянцами. Но Святой Микеле Луккский полностью выполнен из белого мрамора и зеленого серпантина; рельефных скульптур почти нет, за исключением капителей колонн и карнизов, а все орнаменты стен инкрустированы с изысканной точностью — белое на темном фоне; основание вырезано и заполнено серпантинном, фигуры остались из цельного мрамора. Узоры Павийской церкви инкрустированы на стенах; узоры Луккезе включены в них; небольшие фрагменты настоящей скульптуры представлены именно там, где глаз, остановившись на плоской стене, получит наибольшее удовольствие от произведения существенной формы. Вся аранжировка совершенна выше всяких похвал, и болезненная неугомонность старых дизайнов теперь унята. Геометрия, по-видимому, подействовала как жаропонижающее, ибо среди суматохи охоты появляются прекрасные геометрические узоры; и больше нет ни двоения в глазах, ни ужасающей чудовищности концепции; больше нет завершения всего чем-то другим; больше нет споров за запасные ноги среди сбитых с толку тел; больше нет надевания голов не той стороной вперед. Фрагменты сложились воедино: мы выбрались из Ада с его рыданиями по позвоночнику; мы на прекрасных охотничьих полях Луккезских гор (хотя и там были свои слезы) - с лошадью, собакой и ястребом; и веселым звуком трубы.— Очень странные существа для охоты, по правде говоря; но все же существа с одной головой, и та у них на плечах, а это самое последнее место в павийской церкви, где стоит искать голову.

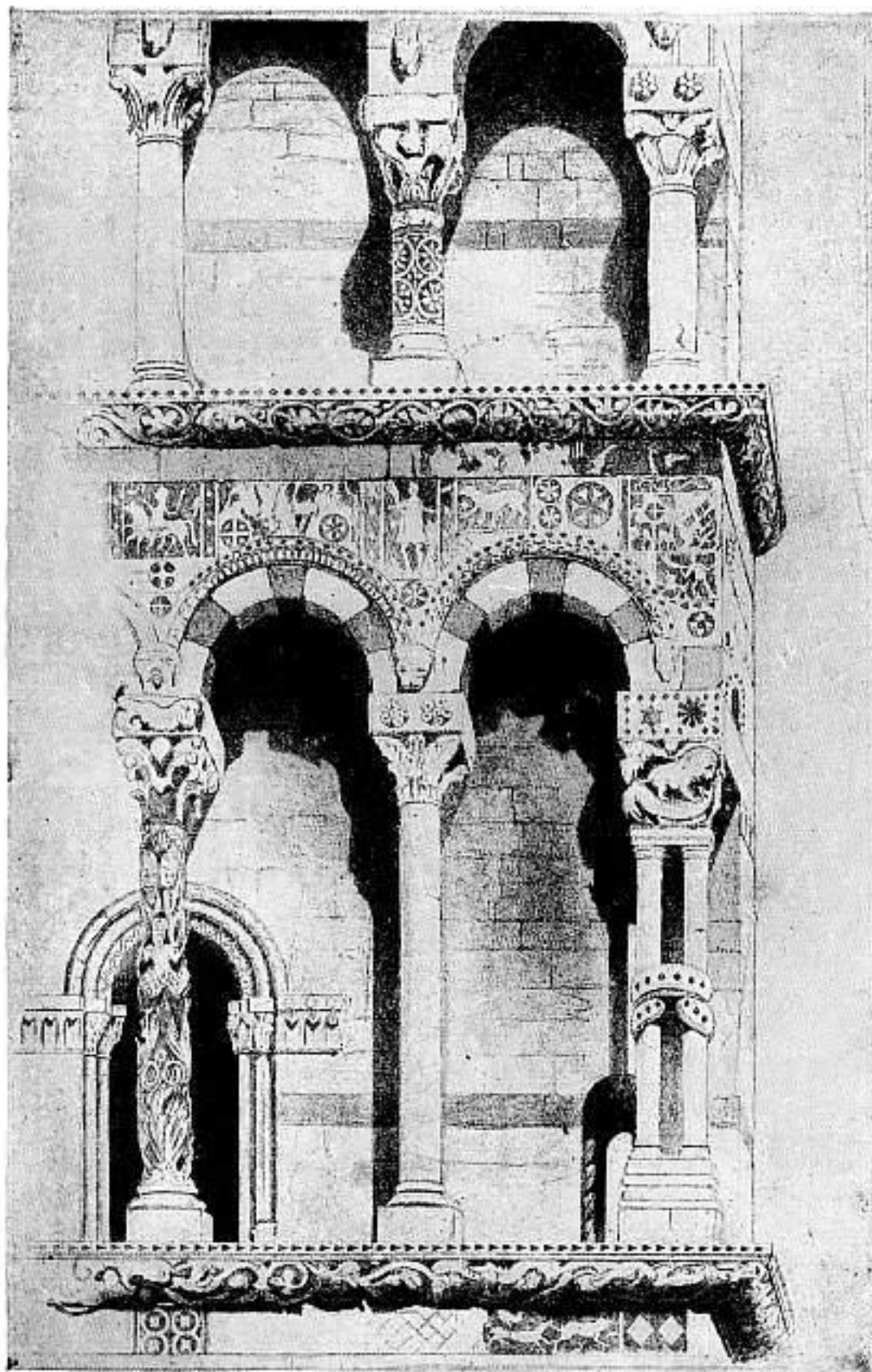
Мой хороший друг мистер Кокерелл в одной из своих лекций недоумевает, почему я так высоко оцениваю этот “безумный фронт Лукки”. Но это не безумие; ни в коем случае. Совершенно трезво, по сравнению с ранними ломбардскими работами или с нашими норманнскими. В каком-то смысле это безумие: им совершенно пренебрегают, разбивают его старое крепкое сердце; ядовитые ночи и соленые морозы зимы в Маремме берут свое — “Бедный Том простудился!” Сорняки, питающиеся болотным воздухом, забили в его расщелины; отполированные фрагменты серпантина выплюнуты и вырваны из своих ячеек и лежат зелеными развалинами вдоль его уступов; соленые морские ветры разъели светлую раму его звездного окна, превратив ее в скелет крошащихся лучей. Долго ему не простоять; пусть только Небеса в своей милости сохраняют его от реставрации, а пески Серкио даруют ему почетную могилу.

В “Семи светильниках”, [Фото VI.](#), я дал точный рисунок одной из его верхних арок, к которой я должен отсылать читателя, поскольку в фигуре всадника слева от нее есть заметный элемент характера. И, делая эту ссылку, я бы сказал несколько слов о тех сильно потрепанных листах “Семи ламп”. Они черные, они надкусаны, они нарисованы наспех, они грубые и неприятные;

насколько неприятные для многих читателей, я не осмеливаюсь представить. Но их правдивость доведена до такой степени, какой никогда ранее не применялась в архитектурном черчении. Из этого ни в коей мере не следует, что из-за того, что рисунок тонкий или выглядит аккуратным, он был тщательно сделан с изображенной вещи; в девяти случаях из десяти тщательные и деликатные рисунки сделаны дома. Не так легко, как, возможно, воображает читатель, закончить рисунок полностью на месте, особенно детали на высоте семидесяти футов от земли; и любой, кто попробует позу, в которой мне приходилось выполнять часть своей работы, — стоя, а именно, на карнизе или подоконнике, держась одной рукой за древко и свисая над улицей (или каналом в Венеции), с моим альбомом для рисования, прислоненным грудью к стене, с которой я рисовал, так, чтобы моя правая рука оставалась свободной, — отныне не будет удивляться, что тени время от времени должны быть видны в темноте. небрежно нанесенные или нарисованные с некоторой неточностью линии. Но устойчивые или неубедительные наброски, факсимильными копиями которых являются эти пластины в “Семи светильниках”, были сделаны с самой архитектуры и представляют эту архитектуру с ее реальными тенями в то время суток, когда она была нарисована, и с каждой ее трещинкой и линией в том виде, в каком они существуют сейчас; так что, когда я говорю о каком-то новом моменте, который, возможно, рисунок не должен был иллюстрировать, я все же могу вернуться к нему с полной уверенностью, что, если в нем будет найдено что-либо, имеющее отношение к текущим вопросам, я могу положиться на это так же надежно, как если бы я вернулся, чтобы еще раз взглянуть на здание.

Необходимо, чтобы мои читатели поняли это досконально, и я раньше недостаточно объяснял это; но я полагаю, что могу показать им, как использовать такого рода правду, теперь, когда мы снова касаемся этого фронта Лукки. Они найдут рисунок всего фасада в книге Галли Найта “Архитектура Италии”. Это может дать им представление о его общем расположении, и он выглядит очень аккуратным; но каждый фрагмент орнамента на нем *взят из головы художника*. На здании нет *ни одной строчки* об этом. Поэтому читатель, возможно, сочтет мою уродливую черную тарелку в целом несколько более ценной за ее грубую правдивость, чем другую за ее тонкий вымысел.⁹⁷

XXI.



УКРАШЕНИЕ СТЕН ФАТОЙ.

Поскольку, однако, я нарисовал другую часть церкви несколько более изящно, и поскольку я не хочу, чтобы честь моей любимой церкви пострадала из-за моей грубой работы, я сделал это, насколько это возможно, с помощью линейной гравюры (Фото XXI.). Это изображает южную сторону нижней аркады западного фасада; и может передать некоторое представление об изысканной отделке и изяществе целого; но старая пластина в “Семи лампадах” дает более близкий вид на одну из верхних арок и более четкий рисунок. точное представление о настоящем аспекте работы, и особенно о сиденьях всадников; конечность прямая и хорошо опущена в стремя (заметьте, сиденье воина, а не жокея), с единственной заостренной шпорой на пятке. Фрагмент нижнего карниза под этой аркой я не мог видеть и поэтому не рисовал; он был подведен из-под другой арки. Боюсь, однако, что читатель потерял нить моего рассказа, пока я убеждал его в своей правдивости. Я настаивал на здоровом тоне этой работы из Лукки по сравнению со старыми призрачными ломбардскими фризами. Обезьяны Павийской церкви ездят без стремян, но здесь все в хорошем порядке и сбруе: цивилизация сделала свое дело; в Валь д'Арно была собрана кукуруза, хотя на его холмах все еще продолжалась грубая охота. Но на севере, хотя столетие или два спустя, мы находим леса Роны и ее грубые известняковые холмы, по-прежнему населенные призраками (тогда, я думаю, больше мясоедов). Я не знаю более интересной группы соборов, чем соборы Лиона, Вены и Валенсии: в целом они скорее интересны, чем красивы; но на западном фасаде Лиона есть ряд ниш и ряд панелей вокруг его дверей, которые, без исключения, являются самым изысканным произведением северной готики, которое я когда-либо видел, и с которым я не знаю ничего, что можно было бы даже сравнить, за исключением работы северного трансепта в Руане, описанной в “Семи светильниках”, стр. 159; работа примерно того же времени и точно такого же типа. план; четырехлистники, наполненные гротеском, но несколько менее законченные по исполнению и несколько менее буйные по воображению. Я записал поспешно и в их собственном порядке сюжеты некоторых лионских четверостиший, последовательность которых я привожу здесь читателю:

1. Слон и замок; менее графичный, чем изображение Святого Зенона.
2. Огромная голова, ходящая на двух ногах, повернутая назад, с копытами; сзади на голове есть рог, прикрытый драпировкой, который заканчивается другой головой.
3. Охота на кабана; кабан под деревом, очень энергичный.
4. Птица, засовывающая голову между ног, чтобы укусить собственный хвост, который заканчивается головой.
5. Дракон с человеческой головой, повернутой не в ту сторону.
6. Святой Петр, разбуженный ангелом в тюрьме; полон духа, тюрьма живописна, с трилистной аркой, ангел нетерпелив, Святой Петр поражен и полон движения.
7. Святой Петр, выведенный ангелом.
8. Чудесный улов рыбы; рыба и все остальное на небольшом пространстве.
9. Большой лист с двумя распростертыми улитками, вылезающими из раковин наutilusа, с гротескными лицами и глазами на концах их рогов.

10. Человек с топором, наносящий удар по голове собаки, которая торчит из раковины наutilus: край раковины разветвляется на стебель с двумя большими листьями.
11. Мученическая смерть святого Себастьяна; его тело было утыкано стрелами.
12. Звери, идущие к ковчегу; Ной открывает что-то вроде плетеной клетки.
13. Ной строит ковчег на берегу.
14. Виноградный лист с головой и хвостом дракона, один кусает другого.
15. Мужчина верхом на козле ловит летящего дьявола.
16. Угорь или мураена, вырастающий в букет цветов, который превращается в два крыла.
17. Веточка орешника с орехами, разбросанная по всем четырехлистникам, с белкой в центре, по-видимому, прикрепленная к дереву только своим огромным хвостом, густо поросшим шерстью и благородно размахивающим.
18. Четыре зайца, связанные вместе за уши, скачут по кругу. К этим гротескам примешиваются многочисленные схватки на *мечах* и *щитах*, причем щиты круглые и конические, как шляпа; Мне показалось, что первое, что я заметил, когда мужчина галопом неся верхом, был маленький зонтик.

Этот список тем может в достаточной степени проиллюстрировать лихорадочный характер северной энергии; но на трактовку всего этого влияет также северная любовь к тому, что называется гротеском, чувство, которое я на данный момент совершенно неспособен ни проанализировать, ни определить, хотя у всех нас есть четкое представление, связанное с этим словом: я попытаюсь, однако, в следующем томе.

9. ДЕРЕВЯННЫЕ ЦЕРКВИ СЕВЕРА.

Я не могу поручиться за эту теорию происхождения сводчатой шахты, но читатель найдет несколько интересных подтверждений ей в работе Даля о деревянных церквях Норвегии. Внутренний вид церкви Боргунд показывает деревянную конструкцию одной шахты, проходящей через пересекающийся архитрав и продолжающейся в клирикале; в то время как церковь Урнес имеет точную форму базилики; но стена над арками сделана из досок, с прочной стойкой над каждой капителью. Отрывок, цитируемый из книги Стивена Эдди “Жизнь епископа Уилфрида” на стр. 86 книги Чертона “Ранняя английская церковь”, дает нам одно из превращений, или окаменений, деревянных саксонских церквей. “В Рипоне он построил новую церковь из *полированного камня*, с колоннами, украшенными различными орнаментами, и портиками”. Мистер Чертон добавляет: “Возможно, в плохом подражании мраморным зданиям, которые он видел в Италии, он вымыл стены этого оригинального Йоркского собора и сделал их “белее снега”.

10. АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ ЦЕРКОВЬ.

Самой причиной, позволившей венецианцам завладеть телом святого Марка, было разрушение церкви халифом из-за *мрамора*: арабы и венецианцы, хотя и заклятые враги, таким образом, строили по одним и тем же образцам; те из уважения к разрушенной церкви, а те, у кого были сами ее обломки. В несколько пространном изложении этого вопроса, приведенном в *Notizie Storiche* (цитированном выше), основные моменты заключаются в том, что “халифа Сарацинского, за фабрикантов в Палаццо прессы Вавилонии, авева ординато че даль Къезе Кристиани си тольятти и пью шельти марми”; и что венецианцы, “видеро сотто и лоро очи флагелларси круделментэ у Криштиану за инфранто у мармо”. Я от всего сердца желаю, чтобы такое же наказание применялось и по сей день за тот же грех.

11. ПЕЙЗАЖ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Я рад здесь вновь заявить о мнениях, в изменении которых меня, к сожалению, заподозрили. Более спокойный тон второго тома “Современных художников” по сравнению с первым, я полагаю, вызвал это вполне обоснованное подозрение в умах многих его читателей. Разница, однако, проистекала из того простого факта, что первое было написано в большой спешке и негодовании, с особой целью и в определенное время; второе — после того, как я почти неожиданно занялся исследованиями, которые нельзя было проводить ни поспешно, ни с негодованием; мое мнение по предмету, который привел меня к дискуссии, оставалось тогда и остается сейчас совершенно неизменным. И чтобы у любого, кто сочтет их заслуживающими обсуждения, больше не возникало сомнений относительно них, я здесь, раз и навсегда, изложу их самыми простыми и немногословными словами, какие только смогу. Я думаю, что Дж. М. У. Тернер не только величайший (признанный) художник-пейзажист, когда-либо живший, но и что в нем есть столько, сколько придало бы всем остальным такой силы, какой обладали они; и что если бы мы вычеркнули Николо Пуссена, Сальватора и нашего Гейнсборо из этой группы, его разделили бы на Клодов, Кейпов, Рейсдэлей и им подобных бесчисленными группами. Я надеюсь, что это изложено достаточно ясно и решительно. И далее, мне больше всего нравятся его более поздние картины, вплоть до 1845 года; и я полагаю, что тем людям, которым нравятся только его ранние картины, он на самом деле совсем не нравится. Им *не* нравится то, что по сути *принадлежит ему*. Им нравится то, в чем он похож на других людей; чему он научился у Лутербура, Клода или Уилсона; то, что действительно принадлежит ему, их не волнует. Не то чтобы в его ранних работах было мало его собственного; все они по-своему бесценны; но те люди, которые не находят красоты в его самых странных фантазиях на стенах Академии, не могут различить характерных персонажей ранних картин. И, следовательно, я снова заявляю здесь, что считаю его картины, написанные между 1830 и 1845 годами, его величайшими; и что вся его сила лучше всего представлена такими картинами, как “Вспыльчивый”, “Солнце Венеции, уходящее в море” и другими, написанными именно в то время, когда публика и пресса громче всего поносили его.

Токарь. Тинторет.

Massaccio.

Джон Беллини.

Альберт Дюрер.

Giorgione.

Пол Веронезе.
Тициан.
Rubens.
Correggio.
Орканья.
Беноццо Гоццолли.
Giotto.
Raffaello.
Перуджино.

Я хочу, однако, чтобы читатель заметил, что, как я сказал выше, *известные* художники-пейзажисты, к числу которых, возможно, мне вряд ли следовало бы относить Гейнсборо. Пейзаж великих художников-фигуристов часто величествен в высшей степени, и особенно пейзаж Тинторета демонстрирует точно такую же силу и чувство, как у Тернера. Если бы я вместе с Тернером причислил художников-историков к пейзажистам, оценивая скорее силу, которую они демонстрируют, чем действительную ценность созданного ими пейзажа, я бы классифицировал тех, чьи пейзажи я изучал, примерно в таком порядке, как это указано сбоку страницы: — ассоциируя с пейзажем Перуджино работы Франчи и Анджелико и других строгих художников религиозной тематики. Я поставил Тернера и Тинторета рядом, не зная, кто из них в пейзаже главнее; я почти таким же образом связал благородные имена Джона Беллини и Альберта Дюрера; но Беллини должен быть поставлен на первое место из-за его глубокого религиозного покоя, но не отделенного от другого, хотя бы для того, чтобы мы могли помнить его доброту к нему в Венеции; и хорошо, что мы приняли это к сведению здесь, поскольку это дает нам наиболее интересное подтверждение того, что было сказано в тексте о положении Беллини как последнего из религиозных художников Венеции. Следующий отрывок цитируется в “Эссе о гравюре на дереве” Джексона из дневника Альберта Дюрера:

“У меня много хороших друзей среди итальянцев, которые предупреждают меня, чтобы я не ел и не пил с их художниками, некоторые из которых - мои враги, и копируют мои картины в церкви, а другие - мои, везде, где только могут их найти, и все же они обвиняют их, *и говорят, что они не соответствуют древнему искусству, а значит, нехороши*. Джованни Беллини, однако, высоко оценил меня в беседах с несколькими джентльменами и желает воспользоваться моими услугами: он сам зашел ко мне и попросил, чтобы я написал для него картину, за которую, по его словам, он мне хорошо заплатит. Все люди удивлены, что человек с такой репутацией так много думает обо мне: он очень стар, но по-прежнему лучший художник из всех”.

Это отборное маленькое описание художников эпохи Возрождения бок о бок со старым добрым венецианцем, который вскоре предоставил им самим распоряжаться собой. Люди эпохи Возрождения предстают в совершенстве: они завидовали, воровали и лгали, но им не хватало ума, чтобы лгать целенаправленно.

12. РОМАНИСТИЧЕСКОЕ СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО.

В наши дни чрезвычайно важно, чтобы католицизм был лишен того пагубного влияния, которое его пышность и живописность оказали ему на слабый сентиментализм английского народа; я называю это пагубным влиянием, поскольку из всех мотивов симпатии к Римской Церкви этот я

без колебаний классифицирую как самый низкий: я могу, в какой—то мере, уважать другие чувства, которые были началом отступничества; я могу уважать стремление к единству, которое вернуло бы католика любовью, и недоверие к его собственному сердцу, который подчиняет прозелита власти священника; Я говорю, что могу уважать эти чувства, хотя и не могу простить беспринципного подчинения им и не могу достаточно удивляться бесконечной глупости несчастных людей, которых они предали: - Глупости, причиненной самим себе и упрямой в сопротивлении Слову Божьему и человеческому разуму! — говорить об авторитете Церкви, как если бы Церковь была чем-то иным, чем всем обществом христиан, или о ней когда-либо говорилось в Писании⁹⁸ как о компании, которую нужно учить и кормить, а не учить и кормить.—Глупость! говорить об отделении Церкви от государства, как будто христианское государство и каждый служащий в нем не обязательно являются частью Церкви,⁹⁹ и как будто любой государственный служащий может выполнять свой долг, не пытаясь помогать и продвигать религию, или любой служащий духовенства выполняет свой долг, не обращая за такой помощью и не принимая ее: — Глупость! стремиться к единству живого тела истины и доверия к Богу с мертвым телом лжи и доверия к дереву и, следовательно, ожидать от обоих чего угодно, кроме чумы и поедания бессмертными червями. Богохульство, равно как и глупость! просить о каком-либо лучшем толкователе Слова Божьего, чем Бог, или ожидать знания о нем каким-либо иным способом, кроме четко предписанного: если *какой-нибудь* человек захочет это сделать, он узнает. Но из всех этих глупостей самая низменная - быть заманенным в католическую церковь ее блеском, как жаворонки попадают в ловушку из-за разбитого стекла; быть побужденным к смене религии завыванием органа; быть пришитым к новому вероучению золотыми нитями на нижних юбках священников; быть втянутым в изменение совести колокольным звоном. Я не знаю ничего в виде столь темного заблуждения, как это, ни такой абсолютной глупости, ни такого презренного предательства. Я с трудом верил, что это возможно, хотя мне рассказывали смутные истории о воздействии на некоторые умы простого алого цвета и свечей, пока я не наткнулся на этот отрывок в “Замечаниях Пугина к статьям в ”Рамблере“”:

“Те, кто жил в нужде и лишениях, лучше всех способны оценить благословения изобилия; таким образом, те, кто были набожными и искренними членами отделенной части Английской Церкви; кто молился, надеялся и любил, несмотря на всю бедность искалеченных обрядов, которые она сохранила, — для них осуществление всех их страстных желаний кажется поистине восхитительным. * * * О! тогда какой восторг! какая невыразимая радость! когда им преподносят одну из торжественных стопок во всей ее первозданной жизни и славе! — ступени наполнены до краев; крест поднят высоко; ширма сияет священными изображениями и богатым убранством; ниши заполнены; алтарь заменен, его поддерживают скульптурные столбы, под ним покоятся мощи святых, тело Господа Нашего покоится на освященном камне; светильники святилища ярко горят; портреты святых в стеклянных витринах сияют во всем великолепии; и альбы висят в дубовых амбарах, и ризы украшены орнаментом. сундуки полны осиротевших бодикинов; там и пикс, и пакс, и миропомазание, и кадило, и крест.

Следовало бы подумать, что можно было бы поместить этого человека под фото и оставить его; но он был выдвинут вперед и частично принят как пример воздействия церемониального великолепия на разум великого архитектора. Поэтому очень необходимо, чтобы все те, кто испытал сожаление по этому поводу, сразу узнали , что он не великий архитектор, а один из самых маленьких возможных архитекторов; и это по его собственному рассказу и изложению самого себя. Слышу его:—

“Я думаю, что в том, что касается архитектуры, мало кому так не повезло, как мне. Я провел свою жизнь в размышлениях о прекрасных вещах, изучении прекрасных вещей, проектировании прекрасных вещей и реализации очень плохих. У меня никогда не было шанса построить ни одного прекрасного церковного здания, за исключением моей собственной церкви, где я являюсь одновременно казначеем и архитектором; но всеостальное, либо из-за нехватки достаточных средств, либо из-за неразумного вмешательства и контроля, либо из-за каких-то других непредвиденных обстоятельств, в большей или меньшей степени терпит неудачу. ***

“St. George's был испорчен самими инструкциями комитета, согласно которым он должен был вместить 3000 человек по ограниченной цене; в результате рост, пропорции, все было принесено в жертву для выполнения этих условий. Ноттингем был избалован тем, что стиль ограничивался "ланцетом" — периодом, хорошо подходящим для цистерцианского аббатства в уединенной долине, но совершенно неподходящим для центра многолюдного города. ***

“Киркхэм пострадал из-за того, что первоначальная оценка была снижена на несколько сотен фунтов; чтобы добиться этого, что было огромной суммой пропорционально всей стоимости, площадь церкви была сокращена, стены опущены, башня и шпиль уменьшены, толщина стен уменьшена, а каменные арки опущены”. (Примечания и др. А. Уэлби Пугина: Долман, 1850.)

Это так? Фидий может укрыться в углу фронтона, а Рафаэль разглагольствовать в пределах глиняного блюда; но Пугин невыразим меньше, чем в соборе? Пусть его невыразимость будет удостоверена в этом раз и навсегда, что с человеком, обладающим реальной силой, никогда не случалось никаких трудностей или ограничений, но его сила сильнее проявлялась в борьбе с ней или покорении ее; и что нет такого маленького поля, такой узкой щели, где великий дух не мог бы укрыться и проявить себя там. Гром, который превращает Альп в пыль, может сгуститься до толщины золотой проволоки. Каким бы величием вы ни обладали, если бы оно принадлежало самому Буонарроти, для него хватило бы места в единственной нише: вы могли бы вложить всю его мощь в двухфутовый куб из канского камня. Собор Святого Георгия был недостаточно высок из-за нехватки денег? Но была ли это нехватка денег, которая заставила вас поставить эту тупую, перегруженную, трудоемкую дверь огее сбоку? Неужели из-за нехватки средств вы утопили ажурный парапет в его неуклюжих зигзагах? Из бережливости ли вы похоронили его жалкие верхушки в этом извержении больных крокетов? или из-за финансовых затруднений вы установили дурацкие колпаки на колокольне, имитирующие слуховые окна, до которых никто никогда не сможет дотянуться или выглянуть наружу? Не так, но в простой неспособности к лучшему.

Мне жаль, что приходится так отзываться о любом живущем архитекторе; и в этом человеке есть многое, на что можно было бы обратить внимание и извлечь из него пользу, если бы его правильно оценили. У него самая искренняя любовь к своей профессии, искренний энтузиазм по отношению к пикселям и писцинам; и хотя он никогда не спроектирует даже пикселей или писцин как следует, все же лучше, чем большинство современных архитекторов-экспериментаторов. Нанимайте его во что бы то ни стало, но на мелкую работу. Не ждите от него никаких соборов; но в настоящее время никто не может спроектировать лучшее наверху. Это чрезвычайно красивое изображение над западной дверью собора Святого Георгия; и в фигурах, поддерживающих церковь, есть какое-то задорное озорство и смена фраков на постаментах. Только не позволяйте использовать его хороший дизайн наверху в качестве доказательства в вопросах богословия и отсюда не делайте выводов о несовместимости

протестантизма и искусства. Я бы сказал все, что сказал выше, о художественном отступничестве, если бы Джотто жил сейчас во Флоренции и если бы искусство все еще делало все то, что оно когда-то делало для Рима. Но грубость ошибки становится непостижимой и непростительной, когда мы смотрим, до какого уровня деградации в настоящее время опустился человеческий интеллект в Италии. Романизм сейчас настолько далек от того, чтобы произвести что-либо более великое в искусстве, что не может даже сохранить то, что было отдано ему на хранение. Я не знаю злоупотреблений драгоценным наследством и вполнину столь тяжких, как злоупотребление всем лучшим в искусстве, где бы им ни завладело романистическое духовенство. Это равносильно абсолютному помешательству. Благороднейшие произведения средневековой скульптуры в Северной Италии, два грифона у центральных (западных) дверей Веронского собора, были ежедневно разрешены к использованию, когда я был там осенью 1849 года, прачкой, живущей на Пьяцца, которая привязывала к их клювам свои бельевые веревки; а древки собора Святого Марка в Венеции использовались продавцом обычных карикатур для прикрепления своих рисунков (Сравните Приложение 25); и это на глазах у постоянно проходящих священников: в то время как продавец обычных карикатур прикреплял к ним свои рисунки. количество благородного искусства, ежегодно уничтожаемого в алтарных частях свечным пометом или погибающего из-за чистой жестокости пренебрежения, превосходит всякую оценку. Я не знаю, как я неоднократно заявлял, насколько великолепие архитектуры или другого искусства совместимо с честностью и полезностью религиозного служения. Чем дольше я живу, тем больше я склоняюсь к суровым суждениям в этом вопросе и тем меньше я могу доверять чувствам, возбуждаемым раскрашенным стеклом и цветной плиткой. Но если в таких вещах действительно есть ценность, наш прямой долг - направить наши силы против суеверия, которое их опозорило; есть тысячи людей, которые, возможно, могли бы извлечь из них пользу, для которых они теперь просто оскорбление из-за их связи с идолопоклонническими церемониями. У меня есть лишь одно увещание для всех, кто их любит, — не регулировать свои вероучения своим вкусом в выборе цвета, но спокойно придерживаться правды, чего бы это ни стоило в настоящее время для наслаждения своим воображением; уверенный, что однажды они найдут в небесной истине более яркое очарование, чем в земных образах, и стремящийся собирать камни для вечного здания, стенами которого будут спасение, а вратами - хвала.

13. СИСТЕМА МИСТЕРА ФЕРГЮССОНА.

Читатель может сначала предположить, что это разделение атрибутов зданий на действие, голос и красоту - то же самое, что у мистера Фергюссона, ныне хорошо известного своими достоинствами, на технические, эстетические и фонетические.

Но между этими двумя системами нет никакой связи; моя, действительно, не претендует на роль системы, это просто изложение моего предмета ради порядка и удобства в его изложении; но, насколько это возможно, она полностью отличается от системы мистера Фергюссона в следующих двух отношениях: —

Действие здания, то есть его устойчивость, зависит от его хорошей конструкции; и первая часть предыдущего тома была полностью занята рассмотрением конструктивных достоинств зданий, но строительство - не единственное их техническое достоинство. В их выражении или в их красоте столько же технических достоинств, сколько и в их конструкции. В мазке художника,

покрывающего их фресками, не больше механического или технического совершенства, чем в ловкости каменщика, цементирующего их камни: следовательно, в их красоте столько же технического, сколько и в их конструкции; и, с другой стороны, в их конструкции часто проявляется столько же интеллекта, сколько в их выражении или украшении. Теперь мистер Фергюссон подразумевает под своим “фонетическим” подразделением все, что выражает интеллект: следовательно, мое конструктивное подразделение включает в себя часть его фонетического, а мое выразительное и декоративное подразделения включают в себя часть его технического.

Во-вторых, мистер Фергюссон пытается применить те же самые разделения *к предметам искусства и самому искусству*; и поэтому говорит о технике, эстетике и фонетике, *искусствах* (или, переводя с греческого,) *искусных искусствах, чувствительных искусствах и искусствах общения*; но я не имею никакого отношения к какому-либо разделению искусств, я имею дело только с достоинствами *зданий*. Поскольку, однако, я был вынужден сослаться на систему мистера Фергюссона, я хотел бы сказать пару слов, чтобы добиться освобождения мистера Фергюссона от нее. Я надеюсь найти в нем благородного союзника, готового присоединиться ко мне в войне с притворством, ложью и предрассудками любого рода: я извлек много уроков из его интереснейшей работы и надеюсь на гораздо большее из ее продолжения; но он должен освободиться от своей системы, иначе она его задушит; никогда еще не было ничего столь изобретательного и безнадежно неправильного; все это основано на смешении инструментов человека с его способностями.

Мистер Фергюссон хотел бы, чтобы мы взяли...

“Во-первых, мускульное действие человека, или сила”. (Техника.)

“Во-вторых, те события, чувства к которой *он это делает!!* так же сильно, как и его мускулами”. (Эстетика.)

“Наконец, его интеллект, или, правильнее сказать, его внешнее действие, *его дар речи!!!*” (Фонетика.)

Признавая это разделение человечества правильным или достаточным, автор затем самым любопытным образом предполагает, что он может расположить искусства так, как если бы они принадлежали каждой категории людей, — никогда не замечая, что каждое искусство должно управляться одной категорией и адресоваться ей, а исполняться другой; исполняться мускулистами, адресоваться чувствительным или интеллектуальным; и что, чтобы быть искусством вообще, оно должно включать в себя работу одних и руководство других. Если бы по какой-нибудь счастливой случайности ему довелось упорядочить искусства либо по их объектам и вещам, к которым они обращены, либо по их средствам и вещам, с помощью которых они выполняются, он бы мгновенно обнаружил свою ошибку. Как таким образом:—

Эти искусства адресованы,—
Мускулами!!

Чувства,

Интеллект;

или выполняются,—

Мышцы,

Чувства!!

Интеллект.

Действительно, некоторые искусства в некотором роде адресованы мышцам, хирургия, например; но это относится не к техническим, а к политическим искусствам мистера Фергюссона! и можно в некотором роде сказать, что все искусства осуществляются органами чувств, поскольку органы чувств направляют как мышцы, так и интеллект в их работе: но они направляют их, когда они получают информацию, или являются эталонами точности, но сами по себе не способны к действию. Мистер Фергюссон, я полагаю, первый человек, который рассказал нам о чувствах, которые действуют, хотя до сих пор предполагалось, что они только поддерживают или воспринимают. Тяжесть ошибок, однако, в такой же степени кроется в изначальном разделении человека, как и в стремлении приспособить к нему искусство. Небольшое упущение души имеет существенное значение, когда оно начинает влиять на конечные результаты аранжировки.

Мистер Фергюссон называет мораль и религию “Политическим искусством” (как будто религия вообще является искусством! или как если бы и то, и другое было не так необходимо отдельным людям, как обществу); и поэтому, формируя из них совокупность искусств самих по себе, оставляет лучшим из искусств обходиться без души и нравственного чувства, насколько это возможно. Следовательно, “экспрессия”, или “фонетика”, принадлежит только интеллекту (как будто люди никогда не выражали своих чувств!); и затем, что самое странное и худшее из всего, интеллект полностью превращается в речь! Интеллекта не может быть, но он должен говорить, и все разговоры должны быть интеллектуальными. Я верю, что люди иногда говорят, не понимая; и я думаю, миру было бы плохо, если бы они никогда не понимали, не говоря. Интеллект - это совершенно безмолвная способность, и она имеет к частям речи не больше отношения, чем моральная часть. Человек может чувствовать и знать вещи, не выражая ни своих чувств, ни знания; и речь — это *мышечный* способ передачи работы интеллекта или сердечной мышцы, будь то языком или жестами, резьбой или письмом, или выражением черт лица; так что делить человека на мышечную и говорящую части - значит делить его на тело в целом и язык в частности, бесконечная путаница, возникающая в результате устройства, сама по себе лишь менее удивительна, чем решимость, с которой мистер Фергюссон справился с этим, и, несмотря на это, мистер Фергюссон справляется с этим. вплоть до некоторых очень интересных и наводящих на размышления истин; хотя начнем с разделения человечества, которое ни в малейшей степени не возвышает его над животными, поскольку гремучая змея имеет такую же мускулистую, эстетическую и говорящую часть, как и человек, только она разговаривает хвостом и говорит: “Я зол на тебя и хотел бы тебя укусить”, более лаконично и эффективно, чем могло бы любое фонетическое двуногое, будь оно так настроено. И, на самом деле, реальная разница между животным и человеком заключается не столько в том, что у одного меньше средств самовыражения, чем у другого, сколько в том, что у него меньше мыслей для выражения и что мы не понимаем их выражений. Животные могут достаточно внятно разговаривать друг с другом, когда им есть что сказать, а их капитаны произносят команды так же ясно, как и наши, и им лучше повиноваться. Действительно, наблюдая за попытками разумного животного заговорить с человеком, мы испытываем печальное чувство его немоты;

но ошибка все же больше в его интеллекте, чем в его языке. У него недостаточно ума, чтобы систематизировать свои крики или знаки и оформить их в язык.

Но ошибкам и путанице в организации мистера Фергюссона нет конца. Это идеальное переплетение оружейного хлопка, и оно превращается в пустоту везде, где к нему подносят свет. Я предоставляю ему самому решать все остальное и, возможно, оставил бы это на его усмотрение, если бы не несдержанность духа, с которой он говорил на тему, которая, возможно, из всех других требует мягкости и осторожности. Ни один человек не мог бы более искренне желать изменений, недавно внесенных в систему Оксфордского университета, чем я сам: ни один человек не может более глубоко, чем я, осознавать прискорбные неудачи в практической работе даже нынешней системы: но я полагаю, что эти неудачи почти без исключения могут быть объяснены одним источником - нехваткой евангелистов и избытком русистической религии среди преподавателей; вместе с такой ржавчиной и закоренелостью, которые неизбежно сопровождают непрерывную работу любой интеллектуальной машины. Ошибка, во всяком случае, гораздо меньше в самой системе, чем в несовершенстве ее управления; и если бы это было иначе, термины, в которых мистер Фергюссон говорит о ней, вряд ли были бы приличны для того, кто может быть лишь несовершенно знаком с ее работой. На них в достаточной степени отвечает структура эссе, в котором они встречаются; ибо если бы высокие умственные способности, которыми обладает его автор, были подчинены школьной дисциплине, он не смог бы тратить свое время на разработку системы, несостоятельность которой показали бы ему простейшие формулы логики.

Однако мистеру Фергюссону будет легче свергнуть свою систему, чем заменить ее. Каждый человек науки знает, как трудно создать *разумную* систему классификации по любому предмету по какой-либо одной группе признаков; и что лучшие классификации во многих своих отраслях скорее удобны, чем разумны: так что для любого человека, который действительно владеет своим предметом, в разное время будет встречаться множество различных способов классификации; один из которых он будет использовать скорее, чем другой, в зависимости от того, что ему предстоит исследовать. Мне нужно только привести пример трех групп минералов по их внешним признакам и их положительным или отрицательным основаниям, из которых первое является наиболее полезным, второе - наиболее естественным, третье - наиболее простым; и все они в некотором смысле неудовлетворительны.

Но когда предмет становится таким, который не может охватить ни один отдельный ум и который охватывает весь спектр человеческих занятий и исследований, трудности становятся такими же большими, а методы - такими же разнообразными, как и применение, которому может быть применена классификация; и мистер Фергюссон совершенно забыл сообщить нам, какова цель, к которой обращены его расстановки. Ибо обратите внимание: существует один вид устройства, основанный на рациональной связи наук или искусств друг с другом; устройство, которое намечает их, подобно рекам какой-нибудь великой страны, и отмечает точки их слияния, а также направление и силу их объединенных течений; и это без придания какой-либо одной из них превосходства над другой, но рассматривая их всех как необходимые члены благородного единства человеческой науки и усилий. Существует другой вид классификации, который рассматривает порядок последовательности, в котором они могли бы быть наиболее полезно представлены отдельному разуму, чтобы данный разум получил наиболее эффективное и доступное знание о них всех: и, наконец, наиболее обычная классификация рассматривает силы ума, которые каждая из них требует для своего преследования, объекты, к которым они

обращены, или с которыми они связаны; и присваивает каждой из них ранг выше или ниже, в соответствии с благородством сил, которые они требуют, или величиим предметов, которые они созерцают.

Итак, было бы необходимо не только принять различную классификацию в отношении каждого из этих великих намерений, но могло бы оказаться, что это привело бы даже к изменению порядка следования наук в случае каждого отдельного разума, которому они были адресованы; и что их ранг также менялся бы в зависимости от силы и специфического характера разума, занимающегося ими. Однажды я слышал, как один очень глубокий математик протестовал против неуместности получения Вордсвортом пенсии от правительства на том основании, что он был “всего лишь поэтом”. Если бы изучение математики всегда оказывало такое сужающее воздействие на симпатии, саму науку нужно было бы лишить ранга, обычно присваиваемого ей; и не могло быть никаких сомнений в том, что по тому влиянию, которое она оказывала на умы этого человека и таких других, это была действительно очень презренная наука. Следовательно, оценивая реальный ранг любого искусства или науки, нам необходимо представлять себе их так, как они были бы поняты умами любого порядка. Есть некоторые искусства и науки, которые мы недооцениваем, потому что никто не поднялся, чтобы показать нам, каким величиим они могут быть облечены; и другие, которые мы переоцениваем, потому что мы ослеплены их общей низостью великолепия, которым их окружил какой-то один человек: так, филология, очевидно, самая презренная из всех наук, была возведена Джонсоном в незаслуженное достоинство.¹⁰⁰ И этот предмет еще больше усложняется вопросом полезности; ибо многие искусства и науки требуют значительной интеллектуальной силы для своих занятий, и все же становятся презренными из-за незначительности того, чего они достигают: метафизика, например, упражняет интеллект высокого порядка, но бесполезна для массы человечества и опасна для своих собственных хозяев. И все же, поскольку оно стало таковым из-за недостатка истинного интеллекта, в котором нуждаются его исследования, и из-за замены его пустыми тонкостями, оно может в будущем отстоять для себя более высокий ранг, чем обычно уступает ему человек со здравым смыслом.

Тем не менее, сама попытка организации должна быть полезной, даже если она не приводит ни к чему большему, чем создание трудностей. Возможно, величайшей ошибкой ученых людей является то, что они так часто предполагают, что все другие отрасли науки зависят от их собственной, самой любимой отрасли или уступают ей; и величайший недостаток людей сравнительно необразованных - их непонимание связи этих отраслей друг с другом. Тот, кто держит дерево только за конечности, не может воспринимать ничего, кроме отделения его побегов. Всегда должно быть желательно доказать тем равенство рангов, этим близость последовательности того, что они ложно считали подчиненным или отдельным. И после такого откровенного признания равного достоинства истинно благородных искусств и наук мы можем быть способны более справедливо оценить неполноценность тех, которые действительно кажутся предназначенными для использования низших сил и более узких способностей. В [Приложении 14](#) ниже вы найдете некоторые предложения относительно принципов, на которых могла бы основываться классификация; но расположение всех искусств, безусловно, не является работой, которую можно было бы с осторожностью использовать в Приложении к эссе об одной из ветвей одного из них.

14.РАЗДЕЛЕНИЕ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА.

Читатель, вероятно, лучше поймет эту часть предмета, если возьмет на себя труд кратко рассмотреть действия разума и тела человека в науках и искусствах, которые придают этим последним те ранговые отношения, которые обычно им приписываются.

Выше было отмечено (Приложение 13), что искусства обычно ранжировались в соответствии с благородством сил, которых они требуют, то есть с тем количеством человеческого существа, которое они задействовали или к которому обращались. Теперь их ранг не является очень важным вопросом по отношению друг к другу, ибо мало найдется споров более бесполезных, чем спор о соответствующем достоинстве искусств, все из которых необходимы и почетны. Но это очень важный вопрос в отношении их самих; очень важно, практикуются ли они с преданностью и относятся ли к ним с уважением, которые необходимы или обусловлены их совершенством. Совершенно не имеет значения, является ли архитектура или скульптура более благородным искусством; но очень важно, вложена ли мысль в здания, или чувство выражено в статуях, которые делают и то, и другое достойным нашего восхищения. Глупо и дерзко воображать, что искусство, которым мы сами занимаемся, превосходит любое другое; но разумно позаботиться о том, чтобы в наших собственных руках оно было настолько благородным, насколько мы можем его сделать. Поэтому давайте обратим некоторое внимание на то, в какой степени способности человека могут быть задействованы в различных его искусствах: мы можем рассматривать всего человека как состоящего из тела, души и интеллекта (Лорд Линдси, имея в виду то же самое, неточно говорит — чувства, интеллект и дух, — забывая, что существует моральное чувство, а также телесное чувство, и духовное тело, а также естественное тело, и поэтому впадает в некоторую неловкую путаницу, хотя и прав в основных моментах). Затем, если взять слово "душа" как краткое выражение нравственной и ответственной части бытия, то каждая из этих трех частей обладает пассивной и активной силой. У тела есть чувства и мускулы; у души - чувства и решимость; у интеллекта - понимание и воображение. Схему можно представить в виде таблицы, таким образом:—

	Пассивная или Восприимчивая Часть.	Активная или Движущая Часть.
Тело	Чувства.	Мускулы.
Душа	Чувство.	Решимость.
Интеллект	Понимание.	Воображение.

В этой схеме я рассматриваю память как часть понимания, а совесть я оставляю в стороне, поскольку она является голосом Бога в сердце, неотделимым от системы, но не являющимся ее существенной частью. Чувство красоты я рассматриваю как сочетание Чувств тела и души.

Итак, все эти части человеческой системы оказывают взаимное действие друг на друга, так что истинное совершенство любой из них невозможно без некоторого относительного совершенства других, и все же любая из частей системы может привести к болезненному развитию, несовместимому с совершенством других. Таким образом, в здоровом состоянии

острота чувств ускоряет развитие чувств, а эти последние ускоряют понимание, а затем все три ускоряют воображение, а затем все четыре укрепляют решимость; в то время как, с другой стороны, существует опасность, что поощряемое и болезненное чувство может ослабить или сместить понимание, или что чрезмерно пронизательное и пронизательное понимание может сократить воображение, или что понимание и воображение вместе могут заменить или подорвать решимость, как в "Гамлете". Таким образом, в простом телесном строении присутствует восхитительное совершенство чувств, соответствующее предельному здоровью мышечной системы, как в остром зрении и слухе активного дикаря; еще одна ложная утонченность чувств у сибарита, являющаяся следствием чрезмерного потакания им, пока раздвоенный розовый лист не причиняет боли; и это несовместимо с мышечным совершенством. Опять же, есть совершенство мускульных действий, соответствующее утонченному чувству, как в пальцах музыканта или художника, когда мускулами руководит малейшее прикосновение к струнам или карандашу; другое совершенство мускульных действий, несовместимое с остротой чувств, как в напряжении битвы, в которой солдат не замечает своих ран. Таким образом, вопрос заключается не столько в том, каково отдельное совершенство данной части человека, сколько в том, каково ее сбалансированное совершенство по отношению ко всему человеку в целом; и опять же, совершенство любой отдельной силы должно оцениваться не просто по рангу самой силы, но по гармонии, которую она указывает среди других сил. Так, например, во взгляде лучника на свою стрелу или в том, как охотник поднимает ружье, есть определенное совершенство чувств и пальцев, которое является результатом простой практики, простого совершенствования тела; но есть и другая ценность в привычке, которая проистекает из решимости и интеллекта, необходимых для ее формирования: в том, как охотник поднимает ружье, есть спокойствие, подразумевающее гораздо больше, чем просто практику, — подразумевающее мужество, привычную встречу опасности, присутствие духа и многие другие подобные благородные качества. Точно так же в том, как музыкант кладет палец на свой инструмент, или в том, как художник держит карандаш, есть много качеств, выражающих особую чувствительность каждого из них, влияющих на выработку навыка, помимо чувствительности, действующей в момент действия. Таким образом, есть три различные стадии заслуг в том, что обычно называют простой физической ловкостью: первая - ловкость, приобретаемая практикой, называемая владением инструментами или оружием; вторая стадия - ловкость или изящество, приобретаемые характером, как мягкость рук, проистекающая из скромности или нежности духа, и ее устойчивость, проистекающая из привычного терпения в сочетании с решительностью, и тысячи других признаков, частично различных даже в письме человека, гораздо больше в его общей ручной работе; и, в-третьих, есть совершенство действия, производимое операцией. осуществляющей силой, чувстве или интеллекте при работе с инструментами, таким образом, ранее усовершенствованными, как обращение великого художника становится более прекрасным благодаря его непосредственной заботе, чувству и любви к своему предмету или знанию его, и как физическая сила увеличивается благодаря силе воли и величию сердца. Представьте себе, например, разницу в манере ведения боя, а также в реальной мускульной силе и выносливости между обычным солдатом и человеком в условиях Горациев или темперамента Леонида.

Следовательно, простое физическое умение, простое совершенство и сила тела как инструмента проявляются в три этапа:

Во-первых, телесная сила благодаря практике;

Во-вторых, телесная сила благодаря моральным привычкам;

В-третьих, телесная сила благодаря непосредственной энергии;

и искусства будут больше или меньше, при прочих равных условиях, в зависимости от степени этих способностей, которые они допускают. Работа кузнеца на своей наковальне допускает немного, кроме первого; фехтование, стрельба и верховая езда допускают кое-что от второго; в то время как изящные искусства допускают (просто через посредство физической ловкости) выражение почти всего человека.

Тем не менее, хотя высшие искусства *допускают* это высшее телесное совершенство, не все они *требуют* его в равной степени, но могут обходиться без него все больше и больше соответственно своему достоинству. Искусства, главным элементом которых является ловкость тела, могут быть классифицированы вместе как искусства третьего порядка, из которых высшими будут те, которые предполагают большую часть силы моральных привычек и энергии, такие как верховая езда и обращение с оружием; а остальные могут быть объединены под общим названием ремесел, из которых не имеет большого значения, какие являются наиболее почетными, а скорее, которые являются наиболее необходимыми и наименее вредными для здоровья, рассматривать которые в нашу задачу сейчас не входит. Людей, занимающихся этим, называют артизанами, в отличие от художников, которые занимаются изобразительным искусством.

Следующим шагом в возвышении искусства является добавление интеллекта, который не имеет отношения к ловкости тела; как, например, в охоте, знание повадок животных и мест их обитания; в архитектуре - знание математики; в живописи - гармонии цвета; в музыке - гармонии звука; вся эта чистая наука соединяется с готовностью к ее применению и проницательностью в предвидении трудностей, настоящих или вероятных.

Часто случается, что интеллектом такого рода обладают без физической ловкости или необходимости в ней; один человек руководит, а другой выполняет, как это по большей части бывает в архитектуре, войне и морском деле. И следует также заметить, что пропорционально достоинству этого искусства физическая ловкость, необходимая даже для его подчиненных агентов, становится менее важной и все больше заменяется умом; как при управлении кораблем физическая ловкость требуется меньше, чем при стрельбе или фехтовании, но интеллект гораздо выше; так и на войне простое владение мечом и меткость войск имеют небольшое значение по сравнению с их диспозицией и правильным выбором момента действия. Так что искусства этого второго порядка должны оцениваться не по количеству физической ловкости, которой они требуют, а по количеству и достоинству знаний, необходимых для их применения, и по степени тонкости, необходимой для применения таких знаний в игре. Война, безусловно, стоит на первом месте в сознании людей не только как величайшее из искусств, которые я назвал искусствами второго порядка, но и как величайшее из всех искусств. Однако нелегко отличить уважение, оказываемое Силе, от уважения, оказываемого Искусству солдата; честь победы в вульгарном сознании больше зависит от ее результатов, чем от связанных с ней трудностей. Я полагаю, однако, что, принимая во внимание величие тревог, в которых должно практиковаться это искусство, множество обстоятельств,

которые необходимо знать и учитывать в нем, и тонкости как предчувствия, так и стратагемы, которых оно постоянно требует, а также множество тревожащих случайностей и сомнительных случайностей, против которых оно должно немедленно принять меры, оно действительно должно быть поставлено на первое место среди искусств второго порядка; и рядом с этим великим искусством убивать медицина во многом похожа на войну в своих стратагемах и наблюдениях за ее темной и изощренной смертоносностью. враг.

Тогда искусствами первого порядка будут те, в которых соединены Творческая часть интеллекта и Чувствительная часть души: поэзия, архитектура и живопись; они образуют своего рода крест в своей части схемы человеческого существа с искусствами второго порядка, которые соединяют Интеллектуальную часть интеллекта и Решительную часть души. Но читатель должен с каждым шагом все больше и больше ощущать невозможность классифицировать сами искусства независимо от людей, которыми они практикуются; и как искусство, низкое само по себе, может стать благородным благодаря количеству человеческой силы и существа, которые вложит в него великий человек; а искусство, великое само по себе, может стать ничтожным из-за низости ума, занятого им. Когда я называю живопись искусством первого порядка, а войну искусством второго порядка, я не имею в виду, что голландских пейзажистов причисляют к хорошим солдатам; но я имею в виду, что если бы у такого человека, как Наполеон, мы отняли честь всего, что он сделал в юриспруденции и гражданском управлении, и присвоили ему репутацию только за то, что он был солдатом, его имя было бы менее значимым, если судить по справедливости, чем имя Буонарроти, который тоже был хорошим солдатом, когда это было необходимо. Но я не буду пытаться продолжить исследование, поскольку полагаю, что из всех искусств первого порядка было бы обнаружено, что все, что человек имеет, или есть, или может быть, он может полностью выразить в них и дать любому из них, и сочтет этого недостаточным.

15. ИНСТИНКТИВНЫЕ СУЖДЕНИЯ.

То же самое быстрое суждение, которое я хочу дать читателю сформировать об архитектуре, в некотором роде может быть сформировано и о живописи, благодаря тесной связи между исполнением и экспрессией в последней; как и между структурой и экспрессией в первой. Мы должны уметь определять хорошую картину боковым взглядом, проходя по галерее; и пока мы не сможем этого сделать, мы вообще не способны выносить суждения: не то чтобы я причислял это легко видимое совершенство живописи к великим выразительным качествам, которые только раскрываются временем и внимательностью. Я снова и снова настаивал на превосходстве этих последних и всегда буду продолжать это делать. Но я замечаю тенденцию среди некоторых наиболее вдумчивых критиков того времени забывать, что дело художника - *рисовать*, и поэтому вообще презирать тех людей, например Веронезе и Рубенса, которые были художниками по преимуществу и у которых выразительные качества находятся на втором плане. Хорошо, когда у нас есть сильное моральное или поэтическое чувство, проявляющееся в живописи, отмечать это как лучшую часть работы; но нехорошо придавать малое значение языку художника, которым это чувство передано, ибо, если этот язык не хорош и не прекрасен, человек действительно может быть справедливым моралистом или великим поэтом, но он не *художник*, и с его стороны было неправильно рисовать. Ему гораздо лучше было облекать свою мораль в проповеди, а свою поэзию - в стихи, чем в язык, которым он не владел. И это владение языком - это то, о чем мы должны быть осведомлены с первого взгляда; и если этого не будет

обнаружено, то искать дальше - пустая трата времени: человек ошибся в своем призвании, и его самовыражение будет затруднено из-за неуклюжих усилий делать то, к чему он не был пригоден. С другой стороны, если человек действительно художник и обладает даром цвета и линии, то то, что в нем заложено, выйдет из-под его руки свободно и верно; а сам язык настолько сложен и обширен, что простое владение им доказывает, что человек велик и что его произведения достойны прочтения. Так что я еще ни разу не видел случая, чтобы это истинное художественное совершенство, видимое с первого взгляда, не было показателем какой-то истинной выразительной ценности произведения. Я также никогда не видел хорошей экспрессивной работы без высоких художественных достоинств: и то, что это когда-либо отрицается, происходит только из-за узкого взгляда, который люди склонны иметь как на самовыражение, так и на искусство; узость, вытекающая из их собственной особой практики и привычек мышления. Человек, давно привыкший любить видения монаха о фра Анджелико, с гордостью и невыразимым отвращением отворачивается от первой работы Рубенса, с которой сталкивается по возвращении через Альпы. Но прав ли он в своем негодовании? Он забыл, что, пока Анджелико молился и плакал в своей *оливковой тени*, на промозглых полях Фландрии выполнялась другая работа: нужно было вывести из берегов бурные моря, прорыть бесконечные каналы и осушить бескрайние болота; усердно вспахивать и бороновать замерзшую глину; тщательно разводить крепких лошадей и упитанный крупный рогатый скот; плотно возводить кирпичные стены для защиты от холодных ветров и снега; от всего этого сильно закалялись руки и сильно полнели тела; от чрезмерного веселья в домах, где собирали урожай, и от рождественских пиров, которые не давали покоя. наградой за это должны были стать грубые привязанности и вялое воображение; плотские, основательные, кованные гуманитарные науки, но все же гуманитарные науки; гуманитарные науки, на которые Бог положил глаз и которые, возможно, кое—где снискали в его глазах такую же благосклонность, как изможденные аспекты шепчущих монахов Флоренции (Боже упаси, чтобы этого не было, поскольку большинство из нас не могут быть монахами, но все еще должны быть пахарями и жнецами). И должны ли мы предполагать, что нет благородства в мужском и всеобщем сочувствии Рубенса ко всему этому и в его широком человеческом восприятии этого, хотя он был джентльменом по рождению, чувствам, образованию и положению; и, когда он выбирал, благородным также и по замыслу? У него были свои недостатки, возможно, большие и прискорбные, хотя в большей степени присущие его времени и его стране, чем его собственным; у него нет ни монастырского воспитания, ни будничного, и он совершенно непригоден для написания картин ни в молитвенниках, ни в ежегодниках; но в нем есть открытое небо и воспитание широкого мира, на которое мы не можем обижаться, он одинаково подходит для королевского двора, рыцарского лагеря или крестьянской хижины. С другой стороны, человек, получивший образование здесь, в Англии, в нашей школе сэра Джошуа, не допустит и не может допустить, чтобы в технической работе Анджелико вообще было какое-либо искусство. Но он так же неправ, как и тот, другой. Фра Анджелико такой же истинный мастер искусства, необходимого для его целей, каким Рубенс был в том, что было необходимо для его целей. В Англии нас учили думать, что не может быть никакой добродетели, кроме как в натруженной кисти и быстрой руке; но если мы сможем избавить наш здравый смысл от такого учения, мы поймем, что искусство также заключается в тонкой работе и в руке, которая дрожит при движении; не потому, что она более подвержена ошибкам, а потому, что в ее ошибке больше опасности и больше поставлено на карту ее точность. Искусство Анджелико, как колориста, так и рисовальщика, непревзойденно; оно настолько совершенное и прекрасное, что его работу можно узнать на любом расстоянии по переливам радуги и блеску: как бы тесно она ни была окружена другими работами той же

школы, сияющими эмалью и золотом, о работе Анджелико можно судить с первого взгляда, как о множестве огромных кусочков опала, лежащих среди обычного мрамора. То же самое и с Джотто: капелла Арена - это не только самая совершенная по выразительности работа, это самое красивое украшение стен светлого цвета в Северной Италии.

Теперь существует соответствие того же рода между технической и выразительной частями архитектуры; — не истинное или полное соответствие, так что, когда выражение является наилучшим, здание также должно быть лучшим; но такое соответствие, насколько хорошее здание необходимо для хорошего выражения, предшествует ему, и его следует искать в первую очередь: и тем более, что способ строительства может быть определенно оценен и классифицирован; но выразительный характер не таков: мы можем сразу определить истинную ценность технических качеств, мы можем только приблизиться к ценности выразительных качеств: и, кроме того, поиск технических качеств в первую очередь позволит нам сразу отбросить большое количество мусора и, таким образом, сузить трудное поле исследования до выражения: мы избавимся от китайских пагод и индийских храмов, ренессансного палладианства, лепнины и филигрании Альгамбры в одной огромной мусорной куче; и нам не нужно будет беспокоиться об их выражении или о чем-либо другом, касающемся их. Затем, взяв здания, которые были правильно построены и которые демонстрируют здравый смысл в своей структуре, мы можем искать их дальнейшие и более высокие совершенства; но на те, которые абсурдны на первых этапах, нам не нужно терять времени.

16. ПРОЧНОСТЬ ВАЛОВ.

Я мог бы пожелать, прежде чем писать эту главу, подробнее изучить сложную тему прочности стволов из различных материалов и конструкций; но я не могу вдаваться в каждое исследование, которое может предложить общая критика, и это, я полагаю, то, которое заняло бы читателя с меньшей пользой, чем многие другие: все, что ему необходимо отметить, это то, что значительное увеличение прочности, получаемое трубчатой формой железных стволов при заданном твердом содержании, не противоречит общему принципу, изложенному в тексте, что прочность материалов наиболее доступна, когда они максимально сконцентрированы. Прочность трубы обусловлена определенными свойствами арки, образованной ее сторонами, а не распределением материалов, из которых она изготовлена, и этот принцип совершенно неприменим к каменным шахтам. Никому не придет в голову строить колонну из ряда колец из песчаника; какой бы прочной она ни была, ее нужно было бы заполнить еще сильнее, и замена такой колонны прочной из того же материала привела бы к потере слишком большого пространства; ибо каменная колонна, даже если она прочная, должна быть настолько толстой, насколько это изящно или удобно, а в современных церквях она часто бывает слишком толстой, что затрудняет обзор проповедника и снижает звук его голоса.

17. ОТВЕТ МИСТЕРУ ГАРБЕТТУ.

Примерно три месяца назад, спустя много времени после написания этого отрывка, я случайно наткнулся на "Элементарный трактат по дизайну" мистера Гарбетта. (Уил, 1850). Если бы я заботился о репутации оригинальника, я был бы раздосадован — и поначалу был раздосадован, обнаружив, что иллюстрации мистера Гарбетта на эту тему в точности совпадают с моими,

вплоть до выбора слоновой ноги для параллели дорической колонны: я даже подумывал опустить или переписать большую часть главы, но в конце концов решил оставить все как есть. Я стремлюсь говорить очевидные истины по многим простым и банальным темам, и поэтому я надеюсь, что многое из того, что я говорю, было сказано раньше, и я вполне готов отказаться от всяких претензий на оригинальность в любых рассуждениях или утверждениях вообще, если кто-то захочет это оспорить. Я хочу, чтобы читатель принял то, что я говорю, не как мое, а как истину, которая может принадлежать всему миру, если они будут ее искать. Если я правильно помню, мистер Фрэнк Ховард пообещал во время какого-то обсуждения “Семи ламп”, о котором сообщалось в “Строителе”, выщипать с меня все позаимствованные перья; но я не видел конца обсуждения и по сей день не знаю, сколько перьев у меня осталось: во всяком случае, слоновья нога должна принадлежать мистеру Гарбетту, хотя, строго говоря, ни у него, ни у меня нет полного права использовать ее, поскольку слон в действительности стоит на цыпочках; и это ни в коем случае не выражение дорического древка. Поскольку, однако, я был вынужден рассказать об этом трактате мистера Гарбетта, а также пожелать рекомендовать его как представляющий большой интерес и полезный с точки зрения изложения фактов, я не могу оставить без внимания, как неопровержимые, несколько отрывков, в которых автор возражает против взглядов, изложенных в “Семи светильниках”. Я бы, во всяком случае, обратил внимание на процитированный выше отрывок (глава 30), который противоречит духу всего, что я когда-либо писал, хотя и без ссылки на меня; но на ссылки на “Семь светильников” я бы не стал отвечать, если бы не хотел в целом рекомендовать книгу, а отчасти также потому, что они могут служить примерами того рода неодобрения, которое “Семь светильников” должны были выдержать от архитекторов в самом общем виде; после ответа на эти примеры у меня будет мало поводов в будущем обращаться к другим критическим замечаниям подобного рода. .

Первое упоминание о “Семи лампах” находится на второй странице, где мистер Гарбетт задает вопрос: “Почему удобства и устойчивости недостаточно для создания прекрасного здания?” — на который я должен был ответить кратко, задав другой вопрос: “Почему мы были созданы людьми, а не пчелами или термитами”: но мистер Гарбетт сам дал на него очень красивый, хотя и неполный ответ на своих 4-9 страницах — ответ, который я сердечно прошу читателя обдумать. Но на странице 12 против меня выдвигается серьезное обвинение в том, что я использую слова “красота” и “украшение” как взаимозаменяемые. Я поступаю так и всегда буду поступать; и так, я верю, однажды поступит и сам мистер Гарбетт; но не до тех пор, пока он продолжает озаглавливать свои страницы так: “Красота, не зависящая от украшений, или лишние черт”. Какое право он имеет предполагать, что украшение, справедливо называемое так, когда-либо было или может быть лишним? Я уже говорил раньше и неоднократно в других местах, что самые красивые вещи — самые бесполезные; я никогда не говорил лишнего. Я сказал “бесполезный” в общепринятом смысле, то есть неприменимый к служению телу. Таким образом, я называл павлинов и лилии бесполезными; имея в виду, что жареный павлин был вреден для здоровья (если верить Ювеналу на слово), а из сушеных лилий получалось плохое сено; но я не думаю, что павлины — лишние птицы, или что мир мог бы прекрасно обойтись без своих лилий. Или, если присмотреться повнимательнее, я полагаю, что голубые глаза павлина для него совершенно бесполезны; на самом деле они не опасны, как для их первого хозяина, но приносят мало пользы, и все же я не думаю, что во всем его хвосте есть лишний глаз; а что касается лилий, хотя великий царь Израиля не был “одет” так, как одна из них, может ли мистер Гарбетт сказать нам, какие у них лишние листья? Неужели среди лилий нет Диогена? никто не довольствуется тем, что пьет росу, но из серебра? Дело в том, что я еще ни разу не встречал

архитектора, который не думал бы, что украшение — это вещь, которую можно купить в магазине и приколоть или оставить в архитектурных туалетах, поскольку ими завладела фантазия, думая немногим больше, чем многие женщины, о другом виде украшения — единственно верном виде, — украшении Святого Петра, — “Не о внешнем украшении, а о внутреннем - сердца”. Я не имею в виду, что архитекторы не могут придумать это лучшее украшение, но они не понимают, что это *единственное* украшение; что все архитектурные украшения - это это, и ничего, кроме этого; что у благородного здания никогда не бывает посторонних или лишних украшений; что все его части необходимы для придания ему красоты, и что ни один атом из них нельзя удалить без ущерба для его жизни. Вы не строите храм, а потом украшаете его.¹⁰¹ Вы создаете его во всей красе и оставляете, как ее Создатель оставил Еву. Полагаю, не без украшений, но настолько хорошо украшенных, что не нуждаются в коронах из перьев. И я использую слова "орнамент" и "красота" как взаимозаменяемые, чтобы архитекторы могли понять следующее: я предполагаю, что их здание должно быть совершенным созданием, способным ни на что меньшее, чем оно имеет, и ни в чем большем не нуждающимся. Это, действительно, может впоследствии получить дополнительное украшение, точно так же, как женщина может изящно надеть браслет на руку или воткнуть цветок в волосы: но это дополнительное украшение - *не architecture*. Речь идет о занавесках, картинах, статуях, вещах, которые можно убрать из здания и не повредить ему. Какое отношение к этому имеет архитектор? Он имеет дело только с тем, что является частью самого здания, то есть с присущей ему красотой. И поскольку мистер Гарбетт не понимает и не признает этого, его ведут от ошибки к ошибке; ибо затем мы обнаруживаем, что он пытается определить красоту в отличие от орнамента и говорит, что “Положительная красота может быть получена путем тщательного сопоставления всего, что будет демонстрировать дизайн, порядок и соответствие”. (стр. 14.) Это так? В черепахе проводится очень тщательная сортировка всего, что демонстрирует дизайн, порядок и конгруэнтность, не так ли?— и все же небольшая красота. Нос — это декоративная деталь, но, как мне кажется, немного необходимая для красоты; по крайней мере, сейчас, потому что когда-то я думал, что, должно быть, ошибался, считая череп неприятным. Я честно испытал его: повесил на камин в своей спальне и смотрел на него каждое утро при восходе солнца, и при лунном свете каждую ночь, и при всех лучших светильниках, какие только мог придумать, в течение месяца, но тщетно. Наконец-то я нашел это таким же уродливым, как и вначале. Итак, волосы - это украшение, и от их естественного завитка мало толку; но может ли мистер Гарбетт представить себе лысую красавицу; или он предпочитает парик, потому что это “тщательное сопоставление” всего, что создаст дизайн, порядок и соответствие? Итак, румянец на щеках — это украшение, Божья роспись храма его духа, — как и краснота губ; и все же бедняжка Виола считала, что это красота поистине безупречная, и я согласен с ней.

Я достаточно ответил на этот вопрос.

Второй момент, подвергаемый сомнению, - это мое утверждение: “Украшение не может быть переоценено, если оно хорошее, и всегда переоценено, когда оно плохое”. На что мистер Гарбетт возражает в следующих выражениях: “Напротив, я должен утверждать, что самое лучшее украшение может быть переоценено из-за того, что оно находится не на своем месте”.

Короткое предложение с двумя ошибками.

Во-первых, мистер Гарбетт не может избавиться от своего прискорбного представления о том, что украшение - это вещь, которую нужно изготовить отдельно и прикрепить к ней. Он полагает,

что украшение может быть названо хорошим само по себе, на дворе каменщика или в скобяной лавке: раз и навсегда пусть он выбросит эту идею из головы. Мы можем сказать о вещи, рассматриваемой отдельно, что это красивая вещь; но прежде чем мы сможем сказать, что это хорошее украшение, мы должны знать, что это за украшение и как. Как, например, золотое кольцо - красивая вещица; это хорошее украшение на женском пальце; не очень хорошее украшение продето через ее нижнюю губу. Шток мальвы семи футов высотой был бы хорошим украшением для садика на даче, но не для головного убора леди. Разве мистер Гарбетт не мог увидеть это без моего показа? и что, следовательно, когда я сказал “хорошееукрашение”, я сказал “хорошо расположенное” украшение, одним словом, и что, также, когда мистер Гарбетт говорит “оно может быть перегружено из-за того, что находится не на своем месте”, он просто говорит, что оно может быть перегружено из-за того, что оно *плохое*.

Во-вторых. Но, допустим, что украшение *было* независимым от его положения и могло быть объявлено хорошим в отдельной форме, как книги хороши или люди хороши. — Предположим, я написал бы студенту в Оксфорде: “У вас не может быть слишком много книг, если это хорошие книги”, и он ответил бы мне: “Да, потому что, если у меня их много, мне некуда их складывать, кроме как в угольный погреб”. Повлияло бы это каким-либо образом на общий принцип, согласно которому у него не может быть слишком много книг?

Или предположим, что он написал бы: “У меня их не должно быть слишком много, они сбивают меня с толку”. Мне следовало бы написать ему в ответ: “Не покупайте книг, чтобы выбросить их в угольную яму, и не читайте их, если они сбивают вас с толку; у вас не может быть слишком много, если они хорошие; но если вы слишком ленивы, чтобы заботиться о них, или слишком скучны, чтобы извлекать из них пользу, вам лучше без них”.

Точно таким же тоном я повторяю мистеру Гарбетту: “У вас не может быть слишком много украшений, если они хороши; но если вы слишком ленивы, чтобы расставлять их, или слишком скучны, чтобы воспользоваться ими, несомненно, вам лучше без них”.

Другие моменты, касающиеся этого вопроса, уже были изложены в конце 21-й главы.

Третья ссылка, на которую я должен ответить, касается моего неоднократного утверждения, что свидетельства ручного труда являются одним из главных источников ценности орнамента (“Семь ламп”, стр. 49, “Современные художники”, § 1, глава ii). III.), против чего выдвигается возражение в следующих выражениях: “Здесь мы должны предостеречь читателя от примечательной ошибки Рескина. Ценность орнаментов в архитектуре *ни в малейшей степени не зависит* от *ручного труда*, который они содержат. Если бы это было так, лучшими украшениями, когда-либо выполненными, были бы каменные цепи, которые висят перед некоторыми индийскими скальными храмами”. Это так? Послушайте параллельный аргумент. “Ценность корнуоллских рудников *ни в малейшей степени не зависит* от количества меди, которую они содержат. Если бы это было так, самыми ценными вещами, когда-либо произведенными, были бы медные кастрюли”. Вряд ли стоит тратить мое время на ответ на это; но, чтобы никого из моих читателей не смутило это возражение, и поскольку я считаю этот факт чрезвычайно важным, я могу повторить его для них с некоторыми пояснениями.

Итак, наблюдать за проявлением труда, то есть свидетельствовать о прошлом трудолюбии человека, всегда, абстрактно, чрезвычайно приятно: поскольку человек создан для труда,

приятно видеть, что он *трудился*, и читать свидетельства его активного и достойного существования.

Свидетельство труда становится болезненным только тогда, когда оно является *признаком Зла* *большого, как Зло, чем труд велик, как Благо*. Как, например, если человек целый час трудился над тем, что другой человек мог бы сделать за мгновение, это свидетельство его труда также является свидетельством его слабости; и эта слабость больше по рангу зла, чем его усердие велико по рангу добра.

Опять же, если человек трудился над тем, чего не стоило делать, признаки его труда - это признаки его глупости, а его глупость позорит его трудолюбие; мы предпочли бы, чтобы он был мудрым человеком в покое, а не глупцом в труде.

Опять же, если человек трудился, ничего не достигнув, признаки его труда - это признаки его разочарования; и мы испытываем больше печали, сочувствуя его неудаче, чем удовольствия, сочувствуя его работе.

Итак, в орнаменте всякий раз, когда труд заменяет то, что было лучше труда, то есть умение и мысль; везде, где он заменяет собой это или *отрицает это своим существованием*, тогда это положительное зло. Медь - зло, когда она сплавляет золото или отравляет пищу: не зло, как медь; благо в виде пенсов, вызывающее серьезные возражения, когда оно занимает место гиней. Пусть Даная сбросит его со своих колен, когда золото упадет с небес; но пусть бедняк бережно соберет его с земли.

Далее, свидетельство труда является благом не только в сочетании с другими благами, но и полное его отсутствие разрушает добро в человеческом труде. Богу полезно творить без труда; то, что человек может создать без труда, ничего не стоит: машинные украшения - это вообще не украшения. Обдумай это внимательно, читатель: я мог бы иллюстрировать это для тебя бесконечно, но ты сам чувствуешь это каждый час своего существования. И если вы не знаете, что чувствуете это, займитесь на некоторое время ремеслом, которое из всех ручных работ считалось самым почетным: станьте хоть раз плотником. Сделайте для себя стол или стул и посмотрите, казался ли вам когда-нибудь какой-нибудь стол или кресло такими же восхитительными, и какая странная красота будет в их изогнутых конечностях.

Я не заметил никаких других комментариев к “Семи лампам” в книге мистера Гарбетта; но если есть еще, я должен теперь предоставить это его собственному рассмотрению, не сделал ли он их, как в приведенных выше примерах, неосторожно: мне, возможно, также будет позволено попросить других архитекторов, которым, возможно, случится заглянуть на предыдущие страницы, не осуждать сразу то, что может показаться им ложным в общем принципе. Мне часто приходится сталкиваться с недостатком технических знаний; я часто могу ошибаться в своих заявлениях относительно вопросов практики или специального права. Но я не пишу бездумно, уважая принципы; и мои утверждения об этом, как правило, заслуживают изучения, прежде чем нападать. Архитекторы, без сомнения, воображают, что у них есть веские основания предполагать, что я неправ, когда они пытаются опровергнуть мои утверждения. Позвольте мне, по крайней мере, заверить их, что я намерен быть их другом, хотя они, возможно, не сразу признают меня таковым. Если бы я мог привлечь внимание общественности и принципы, которые я отстаивал, были внедрены во всеобщую практику, им дали бы порфир и серпентин вместо известняка и кирпича; вместо фасадов таверн и лавок им пришлось бы строить

прекрасные церкви и благородные жилые дома; и за каждый чахлый грецизм и лепной романизм, в которые они теперь вынуждены вкладывать свои парализованные мысли и чьим рассыпающимся плагиатам они должны доверять свою сомнительную славу, их попросили бы воздвигнуть целые улицы смелой, богатой и живой архитектуры с уверенностью в том, что они верят в бога. их сердца стремились делать то, что было благородно для них самих и хорошо для всех людей.

Прежде чем я полностью оставлю вопрос о влиянии труда на архитектурный эффект, читатель может ожидать от меня пару слов относительно темы, которая в этом году должна быть интересна всем, — применимости стекла и железа к архитектуре в целом, примером чего является Хрустальный дворец.

Многие думают, что вскоре большая часть нашей архитектуры будет выполнена из стекла и железа и что результатом продуманного использования этих материалов станут новые формы красоты.

В нескольких словах можно сказать, насколько это возможно; насколько вечно невозможно.

Во всех произведениях искусства есть два средства получения удовольствия — цвет и форма.

Наиболее яркие цветовые характеристики, доступные человеческому искусству, присущи произведениям из стекла и эмали, но не самым совершенным. Лучшая и благороднейшая окраска, возможная для искусства, достигается прикосновением человеческой руки к непрозрачной поверхности, которой можно придать любой требуемый оттенок, не подвергаясь изменению огнем или другими механическими средствами. Ни один цвет не бывает таким благородным, как цвет хорошей картины на холсте или гипсе.

Однако, поскольку такой цвет по большей части невозможен в архитектуре, следующим лучшим вариантом является научное определение естественных цветов камней, которые намного благороднее любых абстрактных оттенков, созданных человеческим искусством.

Наслаждение, которое мы получаем от росписи по стеклу, совершенно низшее, и в нем мы должны были бы деградировать, чрезмерно потакая себе. Тем не менее, возможно, что мы сможем построить несколько дворцов, подобных дворцу Аладдина, с цветным стеклом в качестве драгоценностей, которые будут новыми в анналах человеческого великолепия и будут хороши на своем месте; но не в том случае, если они вытеснят более благородные здания.

Итак, цвет может быть нанесен либо на непрозрачные, либо на прозрачные тела: но форма в своем совершенстве может быть выражена только на непрозрачных телах, без блеска.

Этот закон императивен, универсален, непреложен. Никакая совершенная или утонченная форма не может быть выражена иначе, как в непрозрачной и тусклой материи. Вы не можете увидеть форму драгоценного камня и даже камею из бронзы в каком-либо совершенстве. Вы не можете в совершенстве разглядеть форму колибри из-за ее полировки; но вы можете в совершенстве разглядеть форму лебедя. Таким образом, никакое благородное по форме произведение искусства никогда не может быть изготовлено из прозрачного или блестящего стекла или эмали. Величие любой благородной архитектуры зависит от ее формы: поэтому у вас никогда не может быть никакой благородной архитектуры из прозрачного или блестящего

стекла или эмали. Железо, однако, непрозрачно; и как оно, так и непрозрачная эмаль, возможно, могут стать совершенно тусклыми; и, следовательно, пригодными для придания благородной формы.

Пусть это будет сделано тщательно, и железо, и эмаль будут обработаны тонкой пастой или зернистостью, и у вас может получиться архитектура столь же благородная, какой вообще может быть литая архитектура; следовательно, столь же благородная, сколь могут быть монеты или обычная литая бронза, и подобные другие множимые вещи;¹⁰² — вечно отделенный от всего хорошего и великого пропастью, которую ни все трубчатые мосты, ни инженерные разработки десяти тысяч девятнадцатых веков, отлитые в одно великое столетие с бронзовыми лбами, никогда не преодолеют ни на дюйм. Всякое искусство, достойное своего места в этом мире, всякое искусство, которое не является куском грубого мусора, занимающим фут или два земли, на которой, если бы она не была перегружена, можно было бы выращивать кукурузу, или фиалки, или что-нибудь получше, - это *искусство, исходящее от индивидуального разума, работающего с помощью инструментов, которые помогают, но не заменяют мышечную работу человеческой руки, над материалами, которые наиболее бережно воспринимают и наиболее надежно сохраняют впечатления от такого человеческого труда.*

И ценность каждого произведения искусства находится именно в соотношении с количеством человечности, которая была вложена в него и отчетливо выражена на нем навсегда:—

Во-первых, о мыслях и моральных целях;

Во-вторых, технических навыков;

В-третьих, о телесном трудолюбии.

Трудолюбие, которое демонстрирует этот "Кристалл Пэллас", очень велико. Пока все хорошо.

Количество мыслей, которые он выражает, — это, я полагаю, единственная и очень достойная восхищения мысль мистера Пакстона, вероятно, ничуть не более яркая, чем тысячи мыслей, которые ежечасно проносятся в его активном и умном мозгу, - что можно было бы построить теплицу, большую, чем когда-либо строили прежде. Эта мысль и какая-то самая обычная алгебра - это все, что стекло может представлять из человеческого интеллекта. “Но один жалкий кусок хлеба на полпенни ко всей этой невыносимой суматохе”. Увы!

“На земле есть пузырьки, как и в воде:

И это один из них”.

18. РАННИЕ АНГЛИЙСКИЕ ЗАГЛАВНЫЕ БУКВЫ.

Глубина резьбы в некоторых ранних английских капителях действительно является частью общей системы попыток преувеличения силы эффекта, подобно “*черным штрихам*” второсортных рисовальщиков, которые, как я заметил, характерны почти для всех работ северян, связанных с любовью к гротеску: но основная часть капителя действительно представляет собой обкатанный камешек, как описано выше; а в работах северян постоянно

встречаются участки из камешка, где они не только не могут усилить силу эффекта, но и совершенно незаметны, если не приглядеться повнимательнее. ; как, например, под самым верхним рядом камней фундамента Уайтхолла или под откосом восстановленного основания Колледжа Всех душ в Оксфорде, на уровне глаз. Я сильно сомневаюсь, что кто-нибудь из Ребят знает о его существовании.

Многие читатели будут удивлены и недовольны пренебрежительным отношением к ранней английской столице. У этого капителя, действительно, есть одно свойство, представляющее значительную ценность, а именно смелость, с которой он останавливает падающие на него лепные украшения и отделяет их от древка, контрастируя с множеством их вертикальных линий. Редко используемый или видимый, он, таким образом, на своем месте и не вызывает отвращения; и мы, англичане, любим его по ассоциации, поскольку он всегда находится в связи с нашими самыми чистыми и прекрасными готическими арками и никогда не бывает в таком большом количестве, чтобы насытить глаз его формой. Читатель, который каждое воскресенье сидит в церкви Темпл и в течение недели не видит никакой архитектуры, кроме Ченсери-лейн, может с полным основанием возразить мне за то, что я сказал о ней. Но если бы все дома на Флит-стрит или Чансери-лейн были в готическом стиле и на всех красовались раннеанглийские капители, я бы ручался, что он заключит со мной мир через две недели.

19. МОГИЛЫ БЛИЗ св. АНАСТАСИИ. АНАСТАСИЯ.

Чьи они, не имеет большого значения ни для читателя, ни для меня, и я не брал на себя труд выяснять; их ценность заключается не в каких-либо датах, которые они несут, а в их внутренних достоинствах как образцов композиции. Два из них находятся внутри ворот, один на их вершине, и этот последний в целом лучший, хотя все они красивы; сочетая интенсивную северную энергию их фигурной скульптуре с самой безмятежной классической сдержанностью в их очертаниях и непритязательной, но мужественной простотой конструкции.

Я не обозначал буквами схему боковой арки на странице 154, чтобы не нарушать четкость изгибов, но я всегда буду обозначать одни и те же точки одними и теми же буквами, когда мне придется указывать размеры арок такого простого вида, так что читателю вообще не нужно будет обозначать диаграммы буквами. Основанием или пролетом центральной арки всегда будет $a b$; ее вершиной всегда будет V ; точками выступов будут c и p ; p будут основания перпендикуляров, падающих с V и с на $a b$; и d основание перпендикуляра от точки выступа к линии арки. Тогда $a b$ всегда будет пролетом арки, $V p$ - ее перпендикулярной высотой, $V a$ - хордой ее боковых дуг, $d c$ глубиной ее выступов, $c c$ с горизонтальным интервалом между выступами, $a c$ длиной хорды нижней дуги выступа, $V c$ длиной хорды верхней дуги выступа (непрерывной или нет) и $c p$ длиной перпендикуляра от точки острия на $a b$.

Конечно, нам не нужны все эти показатели для одной арки, но часто бывает, что некоторые из них достижимы легче, чем другие; некоторые часто вообще недостижимы, и поэтому необходимо иметь выражения для того, что мы сможем определить.

$V p$ или $V a$, $a b$ и $d c$ всегда важны; тогда либо $a c$ и $V c$, либо $c c$ и $c p$: когда у меня есть выбор, я всегда беру $a b$, $V p$, $d c$, $c c$, и $c p$, но $c p$ обычно не получается так точно, как у острие дуги.

Размеры нынешней арки следующие:

	Дюйм.
$a b,$	3,, 8
$V p,$	4,, 0
$V c,$	2,, 4½
$a c,$	2,, 0 ¼
$d c,$	0,, 3½

20. ШАХТЫ ГЕРЦОГСКОГО ДВОРЦА.

Укороченность более толстых по углам вызвана большей глубиной увеличенных капителей: таким образом, 36-я ось составляет 10 футов 4½ дюйма. в окружности у его основания и 10 ,,0½¹⁰³ в окружности под скруглением его капителя; но его высота составляет всего 6 ,, 1½, в то время как второстепенные промежуточные стержни, из которых самый толстый 7 ,, 8 округлый у основания и 7 ,, 4 под капителем, все же в среднем имеют высоту 7 ,, 7. Угловой вал, обращенный к морю (18-й), почти соответствует пропорциям 36-го вала, и есть еще три, 15-й, 24-й и 26-й, которые толще остальных, хотя и не такие толстые, как угловые. 24-му и 26-му приходится нести обе партийные стены, и я предполагаю, что 15-му, должно быть, в старину несли еще одну, проходящую через то, что сейчас является Залой Гран-Консильо.

Они имеют соответственно круглую форму у основания,

15-е,	8,, 2
24-е,	9,, 6½
26-е,	8,, 0½

Остальные колонны, обращенные к морю, и колонны до 27-й включительно от Пьяцетты, все имеют семь футов в диаметре у основания, а затем происходит самое любопытное и изящное крещендо окружности к 36-й, таким образом:

28-й,	7,,, 3	33-й,	7,, 6
29-й,	7,, 4	34-й,	7,, 8
30-й,	7,, 6	35-й,	7,, 8
31-й,	7,, 7	36-й,	10,, 4½
32-й,	7,, 5		

Шахты верхней аркады, которые находятся над этими более толстыми колоннами, также толще своих собратьев и имеют в среднем 4 ,, 8½ в окружности, в то время как шахты морского фасада, за исключением 29-й, в среднем имеют 4 ,, 7½ в окружности. 29-я, которая, конечно, находится выше 15-й на нижнем этаже, имеет 5 ,, 5 в окружности, и это маленькое свидетельство со временем будет иметь для нас немалую ценность. 35-я цифра отражает угол дворца и имеет форму 6,, 0 кругов. 47-й, который идет над 24-м и несет боковую стену Зала Большого Совета, укреплен пилястрой; а 51-й, который идет над 26-м, имеет 5 ,, 4½-ю круглую форму, или почти такую же, как 29-й; он несет боковую стену Зала Тщательного изучения; небольшая комната, содержащая часть библиотеки Святого Марка, проходящая между двумя залами; комната, которую, в память о помощи, которую я получил во всех моих расспросах от доброты и ума ее обычного обитателя, я никогда не увижу. легко отличить иначе, чем как “Мистер Lorenzi’s.”¹⁰⁴

Я также могу связать эти заметки о аркадах Герцогского дворца с теми, которые относятся к [табличке XIV.](#), представляющей один из его шпандрилов. Предполагалось, что каждый шпандрил нижней аркады будет занят орнаментом, похожим на тот, что изображен на этой табличке. Поскольку основная масса здания сложена из истрийского камня, в лепнине арок оставлена глубина около двух дюймов, грубо отесанная, для размещения плит из тонкого мрамора, составляющих узоры. Я не могу сказать, был ли дизайн когда-либо завершен, или с тех пор мрамор был удален, но сейчас только два шпандрила сохранили свои пломбы, а в третьем сохранились их остатки. Два полных шпандрила находятся на морском фасаде, над 3-й и 10-й капителями (*смотрите* способ нумерации, глава I., стр. 30); то есть соединяют 2-ю арку с 3-й, а 9-ю с 10-й. Последнее приведено на [табличке XIV.](#) Белые части его полностью сделаны из белого мрамора, зубная лента, окружающая круг, выполнена из грубого сахаристого мрамора, который, как я полагаю, греческий и, насколько я помню, никогда не встречался в Венеции, за исключением работ, по крайней мере, предшествующих пятнадцатому веку. Заштрихованные поля, украшенные тремя белыми треугольниками, выполнены из красного веронского мрамора; внутренний диск выполнен из зеленого серпантина, а темные части расходящихся листьев - из серого мрамора. Три треугольника равносторонние. Два самых верхних равны 1 ,, 5 с каждой стороны, а нижний равен 1 ,, 2.

Крайний диаметр круга равен 3 ,, 10½; его поле слегка приподнято над красными шариками, как показано в разделе А слева. *Aa* - часть поля из красного мрамора; *a b* - участок зубного ряда, врезанный в него; *b c* - вся ширина зоны просвечивания, обозначенная с другой стороны шпандрила линией *C f*; *c d* - врезанная полоса из белого мрамора с собачьим клыком на лицевой стороне; *b c* имеет 7½ дюйма в поперечнике; *c d* 3½ дюйма; а на В указаны два сочленения зубного ряда (упомянутые выше, в главе о зубных рядах, как уникальные в Венеции) от их фактического размера. В точке С указан один из инкрустированных листьев; его размер равен (в дюймах) *C f* 7¾; *b c* ¾; *Φ G* ¾; *Φ E* 4¾, основание из небольших листьев, конечно *Ж E* - *Ж* = 4. Рисунок, занимающий другой шпандрил, аналогичен, за исключением того, что на поле *bc* вместо пересекающихся дуг изображены только треугольники из серого мрамора, расположенные в виде лучей, их основания направлены к центру. Поскольку по окружности их двадцать, читатель, конечно, может нарисовать их сам; они равнобедренные, касаются зубного ряда своими концами и соприкасаются у основания: он потерял свою центральную выпуклость. Мрамор в обоих случаях покрыт ржавым налетом, сквозь который чрезвычайно трудно различить цвета (еще одно доказательство возраста орнамента). Но белый мрамор, безусловно, местами (за исключением только сладкого зубчика) пронизан фиолетовыми прожилками, а серый кажется подогретым зеленью.

Следы другого из этих украшений можно увидеть над 21-й капителью; но я сомневаюсь, что мрамор когда-либо вставлялся в другие шпандрили, и отсутствие украшений на них является причиной небольшой убогости нижнего этажа, что является почти единственным недостатком здания.

Это украшение дисками, или щитообразными орнаментами, является заметной характеристикой венецианской архитектуры ранних эпох и перенесено в более поздние времена византийским Ренессансом, уже отличающимся от более искаженных форм Ренессанса, в [Приложении 6](#). Заимствованный таким образом декор диска у нас уже есть пример на [фото I](#). На [фото VII](#) у нас есть более раннее его изображение, один из дисков украшен скульптурой, остальные окружены резными полосами: здесь, во дворце герцогов, мы видим наиболее характерный из всех, потому что он наиболее похож на щит, который, вероятно, был источником того же орнамента у арабов и, несомненно, у греков. Предположительно, этот орнамент использовался мистером Дональдсоном при реставрации ворот сокровищницы Атрея, и он постоянно встречается на арабских зданиях Каира.

21. ДРЕВНИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ О ВОДЕ.

Я давно хотел посвятить некоторое время исследованию влияния природных пейзажей на языческий, и особенно греческий, разум, и, зная, что мой друг, мистер К. Ньютон, много думал над разъяснением образного и символического языка древнего искусства, я попросил его сделать для меня несколько заметок о фактах, которые он считал наиболее интересными, как иллюстративные к его методам изображения природы. Я предложил ему в качестве темы для инициативы изобразить воду; потому что это один из природных объектов, чей портрет легче всего использовать в качестве теста для лечения, поскольку он представляет всеобщий интерес и имеет более схожий аспект во всех частях света, чем любой другой. Волны, течения и водовороты повсюду гораздо больше похожи друг на друга, чем суша или растительность. Реки и озера, действительно, сильно отличаются от моря, а чистый Тихий океан от бушующего Северного океана; но Нил больше похож на Дунай, чем группа нубийских пальм на поляну в Шварцвальде; а Средиземное море больше похоже на Атлантику, чем Кампо Феличе на Солуэй-мосс.

Соответственно, мистер Ньютон весьма любезно предоставил мне следующие данные. Один или два типа, которые он описывает, уже были отмечены в основном тексте; но хорошо, если читатель снова рассмотрит их в том положении, которое они здесь занимают в общей системе. Я рекомендую ему обратить особое внимание на определения м-ра Ньютона терминов “фигуративный” и “символический” применительно к искусству, приведенные в начале статьи.

В древнем искусстве, то есть в искусстве египетской, ассирийской, греческой и римской рас, вода по большей части изображалась скорее условно, чем естественно.

Под естественной репрезентацией здесь понимается справедливая и совершенная имитация природы, насколько позволяют технические средства искусства: с другой стороны, репрезентация называется конвенциональной, либо когда признается неадекватная имитация за неимением лучшей, либо когда имитация вообще не предпринимается, и решено, что другие способы репрезентации, с помощью фигур или символов, должны быть ее заменой и эквивалентом.

В образном изображении всегда присутствует *олицетворение*; чувственная форма, заимствованная художником из органической жизни, воспринимается как приводимая в действие волей и наделенная такими ментальными атрибутами, которые составляют личность.

Осязаемый *символ*, независимо от того, заимствован ли он из органической или неорганической природы, вообще не является персонификацией, а условным знаком или эквивалентом некоторого объекта или понятия, с которым он, возможно, не имеет видимого сходства, но с которым интеллект или воображение каким-то образом связали его.

Например, город может быть образно представлен в виде женщины, увенчанной башнями; здесь художник выбрал для выражения своей идеи человеческую форму, одушевленную волей и мотивами действий, аналогичными человеческим в целом. Или, опять же, как в греческом искусстве, бык может быть образным изображением реки, и, по замыслу художника, эта животная форма может содержать в себе человеческий разум и быть облагорожена им.

Это все еще олицетворение; меняется только форма, в которой воплощается личность.

Опять же, дельфин может использоваться как символ моря; человек, пашущий на двух волах, - хорошо известный символ римской колонии. Ни в одном из этих случаев нет олицетворения. Дельфин не наделен, подобно фигуре Нептуна, никакими атрибутами человеческого разума; у него есть животные инстинкты, но нет воли; он представляет для нас свою родную стихию, только когда часть можно принять за целое.

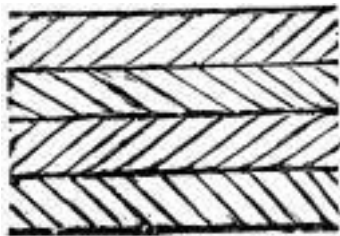
Опять же, пахотный мужчина, в отличие от женской фигуры с башенкой, *неолицетворяет*, а скорее *олицетворяет* город, являясь видимым воплощением реального события, его первым основанием. Для нашего ментального восприятия, как и для наших телесных чувств, эта фигура кажется не более чем человеком; нет никакого смешения его личной природы с безличной природой колонии, никакой передачи атрибутов от одного к другому.

Хотя условно подражательное, образное и символическое являются тремя различными видами изображения, они постоянно сочетаются в одной композиции, как мы увидим в следующих примерах, приведенных из искусства последовательных рас в хронологическом порядке.

В египетском искусстве общее изображение воды является условно имитационным. В Британском музее хранятся две фрески из гробниц в Фивах, № № 177 и 170: темой первой из них является продолговатый пруд, план местности и высота над уровнем моря странным образом перепутаны в дизайне. В этом пруду вода представлена параллельными зигзагообразными линиями, в которых плавают рыбы. На поверхности изображены птицы и цветы лотоса; трава на краю пруда представлена бордюром из симметричных веерообразных цветов; поле за ним -

рядами деревьев, расположенных по бокам пруда под прямым углом друг к другу и вопреки всем законам перспективы.

Рис. LXXI.



На фреске № 170 изображена река с папирусом на берегу. Здесь вода изображена зигзагообразными линиями, расположенными вертикально и параллельно друг другу, таким образом, чтобы напоминать кладку из селедочных костей. На этой фреске, как и на предыдущей, изображены рыбы, и на обеих каждая рыба нарисована очень отчетливо, а не так, как это могло бы показаться глазу, рассматриваемому сквозь воду. Способ представления этого элемента в египетской живописи дополнительно сокращен в их иероглифическом письме, где знаком воды является зигзагообразная линия; эта линия представляет собой, так сказать, изображение воды, написанное коротким почерком. В египетском пантеоне было только одно водное божество, бог Нила; таким образом, его тип является единственным образным изображением воды в египетском искусстве. (Берч, "Галерея древностей Британского музея", стр. 13.) В ассирийской скульптуре мы имеем очень любопытные условно-имитационные изображения воды. На нескольких фризах из Нимруда и Хорсабада изображены мужчины, переправляющиеся через реку в лодках или в шкурах в сопровождении лошадей вплавь (см. Лейард, ii. с. 381). В этих сценах вода представлена множеством волнистых линий, чем-то напоминающих пряди волос и заканчивающихся завитками или волютами; эти волнистые линии выражают общий характер глубокого и быстрого течения, подобного течению Тигра. Рыбы представлены очень скупо, идея поверхности в достаточной степени выражена плавающими фигурами и лодками. В их изображении ощущается тот же недостаток перспективы, что и на египетской фреске, которую мы только что процитировали.

В ассирийском пантеоне было обнаружено одно водное божество - бог Дагон, чья человеческая форма заканчивается рыбьим хвостом. О характере и атрибутах этого божества мы знаем очень мало.

Более сокращенный способ изображения воды, зигзагообразная линия, встречается на крупных серебряных монетах с изображением города или военной галеры (см. Layard, ii. стр. 386). Эти монеты, вероятно, были отчеканены в Ассирии вскоре после завоевания ее персами.

В греческом искусстве способы изображения воды гораздо разнообразнее. Хорошо известны две традиционные имитации - волнообразная лепка и Меандр. Оба, вероятно, относятся к самой отдаленной древности; оба в основном использовались как архитектурный орнамент и второстепенно как украшение ваз, костюмов, мебели и инвентаря. В форме волн мы имеем традиционное изображение маленьких хрустящих волн, которые разбиваются о берег Средиземного моря, греческого моря.

Их регулярная последовательность и равенство силы и объема обобщены в этой формовке, в то время как более мелкие разновидности, отличающие одну волну от другой, объединены в

общий тип. Характер океанских волн должен быть “вечно меняющимся, но в то же время неизменным навсегда”; именно эту вечность повторения ранний художник выразил в этом иероглифе.

С этим профильным изображением воды можно сравнить скульптурные волны, из которых поднимаются голова и руки Гипериона на фронте Парфенона (Комната Элджина, № (65) 91, Музей мрамора, vi. стр. 1). Фидий изобразил эти волны как массу накладывающихся друг на друга плиток, таким образом обобщив их волнообразное движение. В узоре Меандра изящные изгибы природы представлены углами, как в египетском иероглифе воды: таким образом, опять же, самое раннее изображение лабиринта на монетах Кносса прямоугольное; на более поздних монетах мы находим представленную криволинейную форму.

На языке греческой мифографии волновой узор и Меандр иногда используются отдельно для обозначения идеи воды, но чаще в сочетании с образным представлением. Количество водных божеств в греческом пантеоне привело к изобретению большого разнообразия красивых типов. Некоторые из них очень хорошо известны. Каждый знаком с общей формой Посейдона (Нептуна), Нереид, нимф и речных богов; но способы, которыми эти типы сочетались с традиционным подражанием и вспомогательными символами, заслуживают тщательного изучения, если мы хотим оценить непревзойденное богатство и красоту языка искусства, сформированного из этих элементов.

Этот класс представлений можно разделить на две основные группы: те, которые относятся к морю, и те, которые относятся к пресной воде.

Мощь океана и великолепные черты морского пейзажа воплощены в таких типах, как Посейдон, Нерей и Нереиды, то есть в человеческих формах, передвигающихся по водной стихии на колесницах, или на спинах дельфинов, или в тех, кто сочетает в себе человеческий облик с рыбоподобными тритонами. Морские чудовища, которые тянут эти колесницы, называются Гиппокампами, они состоят из рыбьего хвоста и передней части лошади, ноги заканчиваются паутинообразными ступнями: это соединение, по-видимому, выражает скорость и мощь под совершенным контролем, которые характеризовали бы движения морских божеств. Здесь было выбрано несколько примеров, чтобы показать, как эти типы сочетались с символами и традиционной имитацией.

В Британском музее находится ваза № 1257 с гравировкой (Ленорман и де Витте, Пн. *Céram.*, i. pl. 27), предметом которого является Европа, пересекающая море на спине быка. В этом рисунке море представлено множеством приемов. Во-первых, плавательные движения быка наводят на мысль о жидкой среде, через которую он перемещается. Позади него стоит Нерей, держа в руке посох перпендикулярно; верхушка его посоха доходит почти до уровня спины быка и, вероятно, является мерой всей глубины моря. К линии поверхности, обозначенной таким образом, поднимается дельфин; на средней глубине находится другой дельфин; ниже креветка и каракатица, а дно обозначено зубчатой линией скал, на которых сидят два эхины.

На мозаике, найденной в Аудне в Алжире (*Revue Archéol.*, iii. стр. 50), мы имеем изображение моря, замечательное по полноте деталей, с которыми оно изображено.

Это, хотя и относящееся к римскому периоду, настолько насквозь греческое по ощущениям, что может быть приведено в качестве примера рассматриваемого сейчас класса мифографий.

Мозаика покрывает пол и стенки ванны и, как это обычно бывало в банях древних, служит образным изображением воды, которая в ней содержалась.

По бокам расположены гиппокампы, фигуры верхом на дельфинах и острова, на которых стоят рыбаки; на полу - рыба, крабы и креветки.

Они, как и на вазе с Европой, указывают на морское дно: те же символы подводного мира присутствуют на многих других древних рисунках. Так, на вазописных изображениях, когда Посейдон разрушает остров Кос, чтобы сокрушить Гигантских Полидотов, остров представлен в виде огромной каменной массы; части, которые были под водой, обозначены дельфином, креветкой и сепией, части над водой - козлом и змеей (Ленорман и Де Витте, i, тав. 5).

Иногда эти символы встречаются в греческом искусстве поодиночке, например, в виде типов монет. В таких случаях их нельзя интерпретировать, не рассматривая в связи со всем контекстом мифографии, к которому они принадлежат. Если мы находим, например, на одной монете Тарента раковину, на другой - дельфина, на третьей - фигуру Таруса, мифического основателя города, скачущего верхом на дельфине посреди волн, и эта последняя группа выражает идею самого города и его положения на побережье, то мы знаем, что два первых типа являются всего лишь частями общего замысла, будучи отделенными от него, как мы можем отделять слова от предложений.

Изучение более полных и понятных примеров, таких, как мы привели выше, позволяет нам объяснить многие более сложные формы выражения. У нас есть, например, на монетах несколько изображений древних гаваней.

Из них самая ранняя встречается на монетах Занкле, современной Мессины на Сицилии. Древние сравнивали форму этой гавани с серпом, и на монетах города мы находим изогнутый предмет, внутри которого изображен дельфин. На этой кривой расположены четыре квадратных возвышения на равных расстояниях. Было высказано предположение, что эти выступы представляют собой либо башни, либо большие камни, к которым швартовались галеры, которые до сих пор можно увидеть в древних гаванях (см. Burgon, Нумизматическая хроника, iii. стр. 40). С этим архаичным изображением гавани можно сравнить некоторые примеры римского периода. На монете сентября. Север, отчеканенной в Коринфе (Миллинген, издание Uned. Монеты, 1837, стр. 57, Стр. II., № 30) у нас есть женская фигура, стоящая на скале между двумя лежащими мужскими фигурами, держащими рули. Из арки у подножия скалы течет ручей: это изображение скалы Коринфского Акрополя: женская фигура представляет собой статую Афродиты, храм которой возвышался на скале. Ручей - это фонтан Пирена. Две лежащие фигуры олицетворяют две гавани, Лехрею и Кенхрею, между которыми был расположен Коринф. Филострат (Icon. ii., с. 16) описывает аналогичную картину Перешейка между двумя гаванями, одна из которых была в виде юноши, другая - нимфы.

На другой монете Коринфа изображена одна из гаваней полукруглой формы, вся дуга отмечена маленькими равными делениями, обозначающими арки, под которыми проходили древние галеры, *субдукта*; на роге или оконечности гавани находится храм; в центре устья - статуя Нептуна. (Миллинген, Médailles Inéd., Стр. II., № 19. Сравните также Миллинген, Древние монеты городов и королей, 1831, стр. 50-61, стр. IV., № 15; Мионне, Дополнение vii. стр. 79, № 246; и гавань Остия на больших медных монетах Нерона, на которых изображен римский флот и лежащая фигура Нептуна.)

На изображениях ваз мы иногда сталкиваемся с попыткой изобразить воду естественным образом. На вазе в Британском музее (№ 785), предметом которой являются Улисс и Сирены, море изображено волнистыми линиями, проведенными черным по красному фону, и создается нечто вроде эффекта игры света на поверхности воды. По бокам корабля - бесформенные каменные глыбы, на которых стоят Сирены.

Одним из самых красивых образных изображений моря является хорошо известный тип Сциллы. У нее красивое тело, заканчивающееся двумя лающими собаками и двумя змеиными хвостами. Иногда утопающие, *рари нанты в гурджите васто*, кажутся запутавшимися в кольцах этих хвостов. Ниже изображены дельфины. Сцилла обычно размахивает рулем, чтобы показать, как она меняет курс кораблей. О разновидностях ее типа см. Monum. dell'Inst. Archeol. Рим., iii. Tavv. 52-3.

Изображения пресной воды могут быть расположены под следующими заголовками — реки, озера, фонтаны.

Существует несколько образных способов изображения рек, очень часто используемых в древней мифографии.

В том типе, который встречается раньше всего, мы имеем человеческую форму, сочетающуюся с формой быка несколькими способами. На архаичной монете из Метапонта в Лукании (см. фронтиспис к Миллингену, "Древние монеты греческих городов и царей") река Ахелоус изображена фигурой человека с косматой бородой и бычьими рогами и ушами. На вазе лучшего периода греческого искусства (брит. Музей № 789; Берч, пер. Рой. Соч. лит., Новая серия, 1843, i. стр. 100) та же река изображена с головой сатира и длинными бычьими рогами на лбу; его форма, человеческая до пояса, заканчивается рыбьим хвостом; его волосы ниспадают на спину; борода длинная и лохматая. В этом типе мы видим комбинацию трех форм, отдельно перечисленных Софоклом в начале "Трахиний".

Ἄχελϝον λέγω,
ὅς μ' ἐν τρισὶν μορφαῖσιν ἐξήκει πατὴρ,
φοιτῶν ἐναργῆς αὔρος ἄλλοτ' αἰόλος,
δράκων ἐλίκτος, ἄλλοτ' ἀνδρείωκυτεῖ
βουπριφός, ἐκ δὲ δασκίου γενειάδος
κρουνοὶ διεῖράινοντο κρηναίου ποτοῦ.

У третьей разновидности этого типа туловище с головой человека соединено в талии с плечами туловища быка, на которых оно заканчивается. Это встречается на ранней вазе. (Брит. Муз., № 452.) На монетах Ниады в Акарнии и Амбракии, относящихся ко всему периоду после Александра Македонского, Ахелоус имеет тело быка и голову с человеческим лицом. В этой разновидности типа человеческий элемент почти полностью поглощен, как и в первой разновидности, упомянутой выше, монете Метапонта, бычья часть типа обозначается только

добавлением рогов и ушей к человеческой голове. Об аналогии между этими разновидностями типа Ахелоуса и теми, под которыми представлены метаморфозы морской богини Фетиды, см. Gerhard, Auserl. Васенб. ii. стр. 106-113. Вероятно, что в типе Фетиды, Протея, а также Ахелуса необычные сочетания и трансформации призваны выразить изменчивую природу элемента вода.

Можно привести множество других примеров, когда реки представлены этой комбинацией бычьей и человеческой формы, которую для удобства можно назвать андротаурным типом. На монетах Сицилии архаического, а также лучшего периода искусства реки чаще всего изображаются в виде юношеской мужской фигуры с маленькими начинающимися рожками; волосы имеют гладкую и спутанную форму, которая характерна для водных божеств в греческой мифографии. Название реки часто пишется вокруг головы. Когда на монете изображена вся фигура целиком, она всегда изображается стоящей, никогда не полулежащей.

Изображение быка на монетах Сибариса и Турия в Великой Греции с большой долей вероятности рассматривалось как изображение такого рода. На монетах Сибариса, относящихся к очень раннему периоду, голова быка повернута кругом; на монетах Турия он наклоняет голову, бодаясь: считалось, что первое из этих действий символизирует извилистое течение реки, второе - ее стремительное течение. На монетах Турия идея воды дополнительно подчеркивается изображением дельфинов и других рыб в изображении монеты. Земля, на которой стоит бык, обозначена травой или галькой. Вероятно, это берег реки. На монетах Сардиса изображены две головы быка, и м-р Бургон остроумно предположил, что этим шрифтом обозначены две реки этого места.

Изображение речных богов в виде человеческих фигур в лежащем положении, хотя, вероятно, и не столько использовалось в более раннем греческом искусстве, сколько в андротаурном типе, нам гораздо более знакомо по его последующему внедрению в римскую мифографию. Самый ранний из имеющихся у нас примеров лежащего речного бога изображен на фигуре в комнате Элджина, обычно называемой Илиссом, но, более вероятно, Кефиссом. Это занимало один угол на западном фронте Парфенона; другая афинская река, Илисс, и фонтан Каллироя были представлены мужской и женской фигурами в противоположном углу; эта группа, ныне разрушенная, видна на рисунке, сделанном Керри в 1678 году.

Вероятно, необходимость фронтовой композиции впервые побудила художника поместить бога реки в полулежащее положение. Поскольку голова Илисса была отломана, мы не уверены, были ли у него бычьи рога, как у уже описанных сицилийских фигурок. Его фигура моложава, в складках драпировки позади него виден поток, подобный волнам, но идея воды не выражена ни в одном другом символе. Когда мы сравниваем эту цифру с цифрой Нила (Висконти, Mus. Пио Клем., i., Стр. 38) и фигура Тибра в Лувре, оба из которых относятся к римскому периоду, мы видим, как в этих более поздних типах художник умножил символы и аксессуары, привив их к первоначальному простому типу бога реки, как это было задумано Фидием в фигуре Илисса. Нил изображен в виде колоссальной лежащей бородатой фигуры. Рядом с ним находится рог изобилия, полный овощей египетской земли. Вокруг его тела изображены шестнадцать обнаженных мальчиков, которые символизируют шестнадцать локтей - высоту, на которую река поднималась в благоприятный год. Статуя установлена на цоколе, разделенном на три отделения, одно над другим. На самом верхнем из них волны перетекают одним огромным полотнищем со стороны бога реки. В двух других отделениях изображены животные и растения

реки; барельефы на этом цоколе, по сути, представляют собой своего рода сокращенную символическую панораму Нила.

Тибр представлен очень похожим образом. На основании в двух отделениях изображены сцены, взятые из ранних римских мифов: стада, табуны и другие объекты на берегах реки. (Visconti, *Mus. P. Cl. i.*, Pl. 39; Millin, *Galerie Mythol.*, i. p. 77, Pl. 74, Nos. 304, 308.)

В типах греческих монет Камарины мы находим два интересных изображения озер. На аверсе одного из них, внутри круга с волнистым рисунком, изображена мужская голова анфас, с растрепанными волосами и с дельфинами по обе стороны; на реверсе - женская фигура, плывущая на лебеде, под которым образуется волна, а сверху - дельфин.

На другой монете изображение лебедя на реверсе ассоциируется с юношеской головой речного бога с надписью "Гиппарис" на аверсе. На некоторых монетах меньшего размера изображен лебедь, летящий над колышущимися волнами, которые представлены волнообразной лепниной. Когда мы изучаем карту Сицилии, составленную службой разведки Адмиралтейства, мы находим обозначение Камарина, озера, через которое протекает река Гиппарис.

Мы вряд ли можем сомневаться в том, что жители Камарины изображали на своих монетах как свою реку, так и свои озера. Лебедь летит над волнами будет представлять собой озеро, рисунок, связанный с ней, без сомнения Афродите поклонялись в этом месте: на голове, в кругу волновая картина, может выразить той части реки, которая протекает через озеро.

Фонтаны обычно представлены струей воды, вытекающей из головы льва в скале: см. Вазу (Герхард, *Auserl. Vasenb.*, taf. CXXXIV.), где стоит Геракл, принимающий душ из горячего источника в термах на Сицилии. На монетах Сиракуз фонтан Аретуза изображен женской головой, видимой спереди; плавные линии ее растрепанных волос предполагают, хотя и не имитируют непосредственно, бурлящее действие пресноводного источника; море, из которого он поднимается, символизируют дельфины вокруг головы. Этот тип представляет поразительную аналогию с головкой камарина в виде круга с волнистым рисунком, описанным выше.

Таковы основные способы изображения воды в греческой мифографии. В искусстве римского периода используется тот же образный и символический язык, но наблюдается постоянная тенденция к умножению аксессуаров и деталей, как мы показали на более поздних изображениях гаваней и речных богов, упомянутых выше. В этих переполненных композициях глаз утомляется и отвлекается от количества, которое ему приходится рассматривать; язык искусства становится более обильным, но менее кратким и выразительным и обращается к умам, гораздо менее интеллектуальным, чем утонченные критики, которые были современниками Фидия.

Реки в римском искусстве обычно изображаются лежащими мужскими фигурами, обычно бородатыми, держащими в руках тростник или другие растения и опирающимися на урны, из которых течет вода. На монетах многих сирийских городов, отчеканенных в имперские времена, город представлен женской фигурой с башенкой, сидящей на камнях и кладущей ноги на плечо юной мужской фигуры, которая смотрит ей в лицо, протягивая руки и погружаясь в землю по пояс. Смотрите у Мюллера (*Denkmäler d. A. Kunst*, i., taf. 49, № 220) о группе такого рода в Ватикане и о нескольких похожих рисунках на монетах.

На колонне Траяна встречается множество грубых изображений Дуная и других рек, которые римляне пересекали в своих военных экспедициях. Вода имитируется скульптурными волнистыми линиями, в которых размещены лодки. В одной сцене (Бартоли, Колонна Траяна, Тав. 4) эта грубая условная имитация сочетается с фигурой. В углублении на берегу реки изображен лежащий речной бог, заканчивающийся по пояс. Это либо относится к статуе, которая действительно была установлена на берегу реки и, следовательно, обозначает какую-то конкретную местность, либо здесь мы имеем образное представление, смешанное с общепринятой имитацией.

На колонне Антонина (Бартоли, Колон. Антон., Тав. 15) ливневая буря представлена головой Юпитера Плувия, у которого огромная раскидистая борода, ниспадающая длинными прядями. В коллекции Таунли, хранящейся в Британском музее, находится римский шлем, найденный в Рибчестере в Ланкашире, с прикрепленной к нему маской или забралом. Шлем богато украшен рельефными фигурами батальной сцены; вокруг брови расположен ряд башенок; волосы на лбу уложены таким образом, чтобы создать впечатление волн, омывающих основание башенок. Эта голова, возможно, является образным изображением города, окруженного укреплениями и рвом, возле которого произошла какая-то великая битва. На ней выгравировано (*Vetusta Monum.* сокр. Ант. Лондон, iv., стр. 1-4).

В Галерее Флоренции находится группа в альто-рельево (Гори, надпись. Ant. Flor. 1727, стр. 76, табл. 14) из трех женских фигур, одна из которых, несомненно, Деметра Куротрофос, или земля; другая - Фетида, или море; центральная из трех, по-видимому, представляет Афродиту, связанную, как и на монетах Камарины, со стихией пресной воды.

Эта фигура восседает на лебеде и держит над головой изогнутую вуаль. Ее волосы перевязаны тростником; над вуалью растет высокое водяное растение, а под лебедем - другие водяные растения и аист, сидящий на *гидрии*, или кувшине, из которого течет вода. Лебедь, аист, водные растения и *гидрия* должны рассматриваться как символы пресной воды, причем последняя эмблема введена для того, чтобы показать, что эта стихия пригодна для использования человеком.

Фонтаны в римском искусстве обычно олицетворялись в виде фигур нимф, возлежащих с урнами или стоящих, держащих перед собой большую раковину.

Одним из последних изображений воды в древнем искусстве является мозаика Палестрины (Бартелеми, в Бартоли, пер. Antiques), который можно описать как своего рода грубую панораму какого-нибудь района Верхнего Египта, вид с высоты птичьего полета, наполовину человек, наполовину картина, в которой детали не подогнаны под масштаб и не нарисованы в соответствии с перспективой, а сгруппированы, как на древнем барельефе.

22. АРАБСКИЙ ОРНАМЕНТ.

Я не имею в виду, что то, что я здесь сказал об изобретательной силе арабов, должно быть понято как хоть в малейшей степени применимое к отвратительному украшению Альгамбры. ¹⁰⁵ Альгамбра не более характерна для арабской работы, чем Миланский собор для готики: это поздняя постройка, произведение испанской династии в ее последнем упадке, и ее орнаментация годится только для того, чтобы быть перенесенной на узоры ковров или

переплеты книг, вместе с их мраморностью, крапинками и другими механическими рекомендациями. Орнамент Альгамбры в последнее время широко используется на витринах магазинов, в немалой степени в ущерб Риджент-стрит и Оксфорд-стрит.

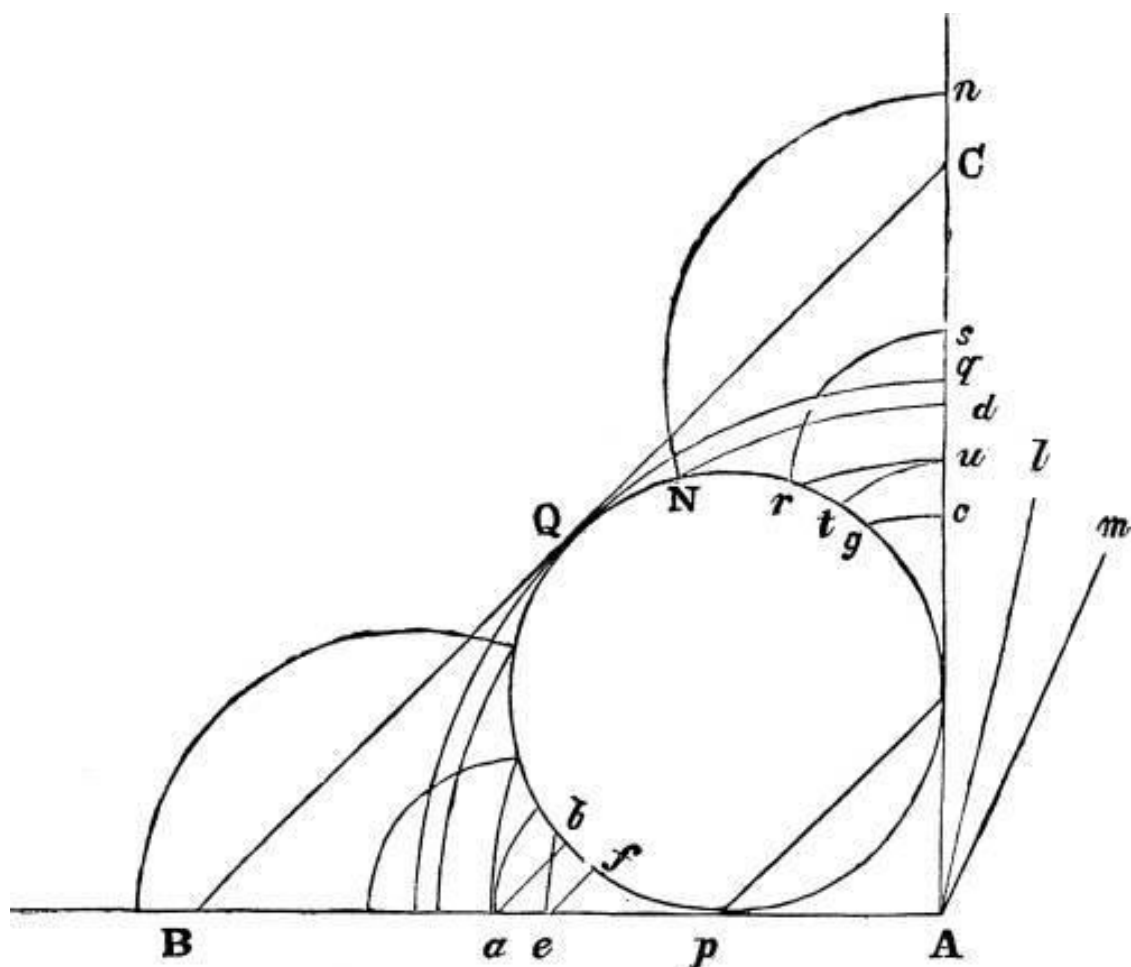
23. РАЗНОВИДНОСТИ ФАСКИ.

Пусть $В А С$, [рис. LXXII](#). - исходный угол стены. Начертите внутри него круг, $p Q N p$, of the size of the bead required, touching $A B, A C$, in p, p ; join p, p и проведите $Вс$ параллельно ему, касаясь круга. $В$

Тогда линии $Вс, p p$ являются границами возможных фасок, построенных с помощью кривых, нанесенных либо из центра A , как линия $Q q, N d, r u, g c$ и т.д., либо из любой другой точки, выбранной в качестве центра в полученном направлении Qa : а также всех фасок по прямым линиям, как $a b, e f$. Разумеется, существует бесконечное количество фасок, которые необходимо выполнить между $Вс$ и $p p$, из каждой точки в произведенном Qa до бесконечности; таким образом, мы имеем бесконечность, умноженную на бесконечность, чтобы выразить количество возможных фасок этого вида, которые являются специфически итальянскими фасками; вместе с другой отдельно взятой бесконечной группой прямых фасок, $a b, e f$ и с., из которых одна, образованная линией $a b$, проходящей через центр круга, является универсальной раннеготической фаской Венеции .

Снова. Либо на прямой $A C$, либо на любых других прямых $A l$ или $A m$, исходящих из A , может быть взято любое количество центров, из которых с любыми радиусами, не превышающими расстояния между такими точками и Q , может быть нанесено бесконечное количество кривых, таких как $t u, r s, N n$ (все они здесь нанесены из центров на прямой $A C$). Эти линии представляют большой класс северных фаски, число которых бесконечно, возведенное в четвертую степень, но кривая $N n$ (для северного) представляет среднее состояние; более мелкие фаски той же группы, $rs, t u$ и т.д., часто встречающиеся в Италии. Линии $r u, t u$ и $a b$ могут быть приняты приближенными к наиболее частым условиям южного скоса.

Рис. LXXII.



Очевидно, что хорды любой из этих кривых образуют относительно группу прямолинейных скосов, встречающихся как на севере, так и на Юге; но прямолинейные скосы, я думаю, неизменно попадают в пределы линии Qc и либо параллельны ей, либо наклонены к АС под углом, большим, чем АСq, и часто перпендикулярны к ней; но никогда не наклонены к ней под углом, меньшим, чем АСq.

24. ОСНОВЫ ВОЗРОЖДЕНИЯ.

Следующий отрывок из моей записной книжки относится также к некоторым особенностям позднего оформления стволов.

“Скуола Сан-Рокко - один из самых интересных образцов работ эпохи Возрождения в Венеции. Его рифленые колонны окружены венком, один из виноградной лозы, другой из лавра, третий из дуба, на самом деле не оформленный с фантастичностью ранней готики; но особенно лавровый, сильно напоминающий лавровые ветви, мощные и красивые, Веронезе и Тинторете. Их стебли причудливо и богато переплетены — последний след византийской плетеной работы, — а листья винограда ребристые на поверхности, я думаю, почти такие же тонкие, как у Ноя, ¹⁰⁶ хотя и более поврежденные временем. Капители представляют собой самый богатый ренессанс в Венеции, менее испорченный и более мужской по замыслу, чем любой другой, и действительно наводят на мысль о поддержке, хотя, конечно, демонстрируют склонность к

ошибкам в этом отношении; и наконец, по углам чистых аттических оснований, на квадратном постаменте, установлены лежащие животные; одно из них - слон высотой в четыре дюйма, очень любопытно и искусно вырезанный, и все эти детали обработаны с духом, отделкой, фантазией и любовью, вполне достойными средневековья. Но у них есть один явный недостаток - они совершенно оторваны от архитектуры. Венки вокруг колонн выглядят так, словно вот-вот отвалятся, а животные у основания производят в точности впечатление мышей, случайно попавших туда: они кажутся до смешного миниатюрными и совершенно бесполезными”.

Эффект миниатюрности, я думаю, обусловлен главным образом отсутствием рядом с ними других групп фигур, приучающих глаз к пропорциям, и ненужным выбором самых крупных животных, слонов, медведей и львов, для занятия столь незначительного положения и выражения в столь презренных масштабах — не в виде барельефа или живописного произведения скульптуры, а как самостоятельных фигур. Все здание является самой любопытной иллюстрацией предначертанной судьбы архитекторов эпохи Возрождения — карикатурно изображать все, чему они подражали, и неправильно применять все, чему они научились.

25. ОФОРМЛЕНИЕ ОСНОВАНИЙ В РОМАНИСТИЧЕСКОМ СТИЛЕ.

Я говорил выше ([Приложение 12](#)) о том, как римско-католические священники повсюду терпят осквернение своих церквей. Но худшими примерами святотатства и жестокости, которые я когда-либо видел, ежедневно допускаемыми перед лицом всех людей, были те, для чего было использовано благородное основание собора Святого Марка, когда я в последний раз был в Венеции. Части почти всех соборов можно найти заброшенными, но это основание собора Святого Марка не находится в неприметном положении. Полностью обращенный к западному солнцу, пересекающий всю площадь Сан—Марко — окончание самой благородной площади в мире — центра самого благородного города, — его пурпурные мраморные плиты зимой 1849 года служили обычными *игорными столами* праздных детей Венеции; а части, расположенные по бокам от Главного входа, того самого входа, где “Барбаросса сбросил свою мантию”, были прилавками обычного базара, где продавались детские игрушки, тележки, куклы, маленькие оловянные ложечки и блюда, немецкие карикатуры и книги из оперы “Барбаросса”. , смешанные с изображениями религиозных служб; карикатуры были прикреплены бечевкой к порфировым колоннам церкви. Однажды в воскресенье, 24 февраля 1850 года, книжный прилавок был обставлен несколько более богато, чем обычно, и я записал названия нескольких книг в том порядке, в каком они лежали, и привожу их ниже. Ирония, переданная выделением этих трех слов курсивом, кажется слишком пронизательной, чтобы быть случайной; но факт был на самом деле таков.

По краю белого постамента в ряд стояли книги двух видов,

Officium Beatæ Virg. M.; and Officium Hebdomadæ sanctæ, juxta Formam Missalis et Breviarii Romani sub Urbano VIII. правильно.

За ними лежало, рядышком, следующее:

Дон Дезидерио. *Dramma Giocoso per Musica.*

Breve Esposizione della Carattere di vera Religione.

На вершине этого последнего, держа его листья открытыми,

La Figlia del Reggimento. Комедийная мелодрама.

Carteggio di Madama la Marchesa di Pompadour, ossia raccolta di Lettere scritte della Medesima.

Istruzioni di morale Condotta per le Figlie.

Francesca di Rimini. Dramma per Musica.

Затем, чуть дальше, после массы пьес: —

Orazioni a Gesu Nazareno e a Maria addolorata.

Semiramide; Melodramma tragico da rappresentarsi nel Gran Teatro il Fenice.

Modo di orare per l'Acquisto del S. Giubileo, concesso a tutto il Mondo Cattolico da S. S. Gregorio XVI.

Le due illustre Rivali, Melodramma in Tre Atti, da rappresentarsi nel nuovo Gran Teatro il Fenice.

Il Cristiano secondo il Cuore di Gesu, per la Pratica delle sue Virtu.

Traduzione dell' Idioma Italiana.

La chiava Chinese; Commedia del Sig. Abate Pietro Chiari.

La Pelarina; Intermezzo de Tre Parti per Musica.

Il Cavaliere e la Dama; Commedia in Tre Atti in Prosa.

Я оставляю эти факты без комментариев. Но поскольку это последнее приложение, которое я должен добавить к настоящему тому, я хотел бы завершить его страницы вопросом к моим читателям — статистическим вопросом, который, я не сомневаюсь, точно определяется для всех нас в других местах, и поэтому, как мне кажется, наше время не было бы потрачено впустую, чтобы определить его для себя.

К настоящему времени между Англией и континентальными державами существует мир около тридцати пяти лет, и в течение этого периода англичане посещали континент со скоростью многих тысяч человек в год, оставаясь там, я полагаю, в среднем каждые два-три месяца; и это не низший вид англичан, а тот, который должен быть лучшим — благороднейшего происхождения, лучше всех образованный, самый богатый временем и деньгами, имеющий больше досуга, знаний и власти, чем любая другая часть нации. Мы могли бы предположить, что они, наблюдая во время путешествия за состоянием государств, в которых исповедуется папская религия, и будучи, в то же время, наиболее просвещенной частью великой протестантской нации, были бы воодушевлены некоторым желанием рассеять заблуждения римлян и передать другим лучшие знания, которыми они обладали сами. Я не сомневаюсь, что Тот, кто даровал мир на земле и даровал его рукой Англии, ожидал от нее многого и наблюдал за каждым из миллионов ее путешественников, когда они пересекали море, и вел для него подсчет

своих дорожных расходов и их распределения способом, о котором ни путешественник, ни его курьер не были вообще проинформированы. Я не сомневаюсь, говорю я, но что такие счета велись буквально для всех нас, и что настанет день, когда они станут для нас понятными, и когда мы увидим сложенную вместе, на одной стороне бухгалтерской книги, большую сумму, определенную часть, какой бы она ни была, тридцатипятилетних расходов богатых англичан, учтенную следующим образом:

На деревянные ложки, ореховые крекеры и украшения, купленные в Женеве и других Альпийских местах, - столько-то; на камеи из ракушек и кусочки мозаики, купленные в Риме, - столько-то; на коралловые рожки и броши из лавы, купленные в Неаполе, - столько-то; на стеклянные бусы в Венеции и золотую филигрань в Генуе, - столько-то; на картины, статуи и украшения повсюду, - столько-то; на авангардных курьеров и дополнительных почтовых лошадей, для показухи и великолепия, - столько-то; на большие развлечения и хорошие места для осмотра достопримечательностей, - столько-то; на бальные платья и вообще, так много тщеславия. Я говорю, что это будет сумма на одной стороне книги, а на другой будет написано:

Огромное спасибо борющимся протестантским церквям Франции, Швейцарии и Пьемонта.

Не лучше ли нам со временем самим заняться этой статистикой?

93 Изд. Venetis, 1758, Lib. I.

94 Сравните [Приложение 12](#).

95 L'Artiste en Bâtiments, par Louis Berteaux: Dijon, 1848. Мой принтер делает сбоку страницы заметку, которую я вставляю с благодарностью: “Это не первая попытка сделать французский заказ. У автора есть трактат Себастьяна Ле Клерка, великого человека своего поколения, в котором описан римский орден, испанский орден, который изобретатель, по-видимому, считает очень грандиозным, и *новый* французский орден, национализированный галльским петухом, кукарекающим и хлопающим крыльями в столице”.

96 Нижняя группа на [фото XVII](#).

97 Один из верхних этажей также изображен на пластине Гэлли Найта просто окаймленным и в остальном простым: на самом деле он покрыт такой же изящной инкрустацией, как и остальные. К тому же весь фасад сразу непропорциональнее и выходит за рамки перспективы; и все же наши архитекторы называют эту работу авторитетной. Ну, может наша архитектура падает из ее места в ряду изящных искусств, как это делать быстро; почти все наши труды стоимость была посвящена греческой архитектуры, которая *совершенно бесполезна* для нас,—или хуже. Одна из самых благородных книг, однако, была посвящена нашим английским аббатствам — “Архитектурные параллели” мистера Э. Шарпа — почти образец того, что я хотел бы видеть сделанным для готики всей Европы.

98 За исключением единственного отрывка “расскажи это Церкви”, который является просто *продолжением* того, что было заповедано ранее, т. Е. Сначала расскажи о вине “между тобой и им”, затем, взяв “с собой еще одного или двух”, затем всем христианам, способным услышать причину: если он откажется услышать их общий голос, “пусть он будет для тебя как язычник и мытарь” (но подумай, как Христос обошелся с обоими.)

99 Одно или два замечания по этому вопросу, некоторые из которых я намеревался вставить здесь, а другие - в [Приложении 5](#), я расположил в более последовательном порядке и опубликовал в отдельной брошюре “Заметки о строительстве овчарен” для удобства читателей, интересующихся другой архитектурой, помимо архитектуры венецианских дворцов.

100 Однако, согласно *свидетельству* Джонсона, нет: “Вид авантюриста”, № 39. “Такие операции, которые не требовали ни быстроты, ни силы, — обычная рутина сопоставления копий, сравнения авторитетных источников, *переваривания словарей* или накопления компиляций”.

101 Мы сделали это — теоретически; точно так же, как можно было бы рассуждать о человеческой форме, начиная с костей наружу: но архитектор человеческой формы создает все сразу — кость и плоть.

102 Конечно, простая воспроизводимость, как у гравюры, не уменьшает внутренней ценности произведения; и если бы слепки скульптуры могли быть такими же четкими, как сама скульптура, они имели бы к ней такое же ценное отношение, какое гравюры имеют к картинам. И если мы захотим, чтобы все наши церкви были одинаковыми, мы могли бы отлить их все в бронзе - мы могли бы на самом деле чеканить церкви и выпускать монетные дворы с изображением соборов. Было бы достойно духа века использовать фрезерованные края для лепнины и иметь популярную религиозную тематику: каждое Рождество новый набор местных жителей. Однако я не слышал, чтобы это рассматривалось, и поэтому я говорю только о результатах, которые, как я полагаю, рассматриваются как достижимые простым механическим применением стекла и железа.

103 У меня часто будет возможность указывать меры в текущем тексте, поэтому читатель должен быть любезен понять, что всякий раз, когда они пишутся таким образом, 2 ,, 2, с двойными запятыми между ними, первые цифры обозначают английские футы, вторые - английские дюймы.

104 Я не могу закончить этот том, не поблагодарив моего доброго друга мистера Родона Брауна за помощь, оказанную мне тысячью способов во время моего пребывания в Венеции, но главным образом за его указания к отрывкам, разъясняющим мой предмет, в рукописях библиотеки Святого Марка.

105 Я не видел самого здания, но работу мистера оуэна Джонса, я полагаю, можно считать достаточно представляющей его для любых целей критики.

106 Скульптура Пьяного Ноя во дворце герцогов, о которой нам будет что сказать позже.

Это первый том из трех.

Указатель находится в томе III со ссылками на все три тома; а некоторые сноски связаны между томами.

Эти ссылки предназначены для работы при онлайн-чтении книги. Однако, если вы хотите загрузить все три тома и заставить ссылки работать на вашем собственном компьютере, то внимательно следуйте этим инструкциям.

1. Создайте каталог (папку) с любым именем, которое вам нравится (например, StonesVenice). (Имя этого каталога (папки) не имеет значения, но внутренние папки **должны** называться так, как указано ниже, иначе связи между томами *не* будут работать).

2. В этом каталоге (папке) создайте 3 каталога (папки) с именами

30754

30755

30756

3. Создайте следующие каталоги (папки):

В каталоге 30754 создайте каталог с именем 30754-h

В каталоге 30755 создайте каталог с именем 30755-h

В каталоге 30756 создайте каталог с именем 30756-h

4. Загрузите *заархивированную* HTML-версию каждого тома.

Скачать том. I из <http://www.gutenberg.org/etext/30754>

Скачать том. II из <http://www.gutenberg.org/etext/30755>

Скачать том. III из <http://www.gutenberg.org/etext/30756>

5. Распакуйте загруженные файлы.

В каждой заархивированной HTML-папке есть **ДВА** html-файла. Файл ...-h.htm следует использовать, если вы хотите использовать загруженный файл в автономном режиме, который будет связан со всеми другими файлами, которые все еще находятся в режиме онлайн. Файл ...-h2.htm будет использоваться только в том случае, если вы хотите установить все три тома на свой компьютер.

6. Переместите файлы в соответствующие каталоги:

Переместите распакованный файл 30754-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30754-h.

Переместите распакованный файл 30755-h2.htm и его каталог "images" в ваш каталог 30755-h.

Переместите распакованный файл 30756-h2.htm и его каталог "images" в каталог 30756-h.

7. Измените имена файлов htm, которые вы только что переместили.

Измените имя 30754-h2.htm на 30754-h.htm.

Измените имя 30755-h2.htm на 30755-h.htm .

Измените имя 30756-h2.htm на 30756-h.htm.

8. Теперь файлы готовы к использованию. Откройте любой из них в своем браузере, и вы сможете перейти к любому из других томов одним щелчком мыши.

Используйте кнопку "Назад", чтобы вернуться по ссылке.